

L'espace métaphorique du montage cinématographique,
vers un nouveau rituel architectural

Louise Pelletier
Ecole d'architecture
Université McGill

Juin 1990

A Thesis submitted to the faculty of Graduate Studies and
Research in partial fulfillment of the requirements for the
degree of master of Architecture.

(c) Louise Pelletier 1990

Résumé

La représentation architecturale est plus qu'un processus de transcription entre l'idée conceptuelle et le bâtiment; c'est un moyen qui affecte la façon de penser l'architecture. Cette thèse adresse la technique du film-montage à travers le travail d'Andrei Tarkovski comme façon d'aborder le processus de conception architecturale. Les grandes lignes du développement de l'outil perspectif en tant que moyen technique de l'architecte replacent l'image cinématographique dans le contexte de l'histoire de la projection. Le montage de la tradition surréaliste met l'emphasis sur le pouvoir potentiel d'évocation poétique entre chaque fragment de l'association. En comparant la forme narrative de trois réalisateurs, le "montage surréaliste" de Luis Buñuel, le "montage intellectuel" de Sergie Eisenstein, et la modulation temporelle des films d'Andrei Tarkovski, la thèse met en relief différentes façons de qualifier l'espace du film qui affectent l'expérience temporelle et spatiale du spectateur, et présente la possibilité d'une redéfinition d'un rituel architectural.

Abstract

Architectural representation is much more than a process of transcription between a concept and the building; it is a tool that determines the very mentality and praxis of the architect. This thesis studies the technique of film montage through the work of Andrei Tarkovsky and the possibilities it offers to the process of architectural conception. A general outline of the development of the perspective tools of representation in architecture lead to an understanding of the significance of the cinematographic image in the context of the history of projection. Montage in the tradition of Surrealism placed an emphasis on the potential power of poetic evocation between its elements. Comparing the narrative forms of three film-makers, the "surrealist montage" of Luis Buñuel, the "intellectual montage" of Sergie Eisenstein, and the temporal modulation in the films of Tarkovsky, this thesis examines different ways to qualify cinematographic space which affect the spatial and temporal experience of the spectator and offer the possibility of a re-definition of ritual in architecture.

Table des matières

	page
Liste des figures	iii
Oeuvres cinématographiques citées	v
Préface	vi
Introduction.	
<u>Histoire de la Projection d'Alberti à Tarkovski</u>	1
Sur l'origine du point de fuite	2
Desargues et la systematisation de la perspective	7
L'anamorphose comme integration du spectateur dans l'image perspective	10
. La projection cinematographique comme "Projet Theorique"	14
Chapitre I: Le Montage Surrealiste	
<u>Le paradigme de la vision et la projection d'ombres</u>	19
1. L'opacite des icones	20
. La perspective inversee	21
. La lumiere des icones	24
2. La quête de l'invisible la 4e dimension	25
. Le Grand Verre comme une icone, comme une extension anamorphique	26
L'ecran comme une fenetre "opaque" sur le monde	28
3. La dimension metaphorique du montage	32
. La reciprocite du voyant et du visible, Buñuel. quand le sujet regardant devient objet regard	33
Notes du chapitre I	38

Chapitre 2 La Quatrieme Dimension Filmique	
<u>Le Montage Intellectuel comme demembrement de la perspective spatiale</u>	42
1 Le "Cinema Intellectuel"	42
La structure des choses	43
2 Piranesi et le "rythme des formes coulant les unes dans les autres"	47
La fluidite des formes	49
3 Histoire et forme narrative	54
Similaire dans le dissimilaire	54
La forme narrative chez Tarkovski	56
Notes du chapitre 2	58
Chapitre 3: Le Sacrifice	
<u>Au dela du montage, la poesie spatiale de Tarkovski</u>	62
1 Themes Tarkovskiens	62
Temps, Rythme et Montage	63
L'imagination de l'eau	65
2 La composition iconographique de l'image	68
L'opacite de l'ecran Andrei Roublev	69
Le plan fixe: Stalker	70
3. Derniere oeuvre	73
Le Sacrifice - La Nouvelle	
- Le Film	73
Notes du chapitre 3	78
Bibliographie	81

Liste des figures

	page
1. Methode perspective de J.B. Vignola, <u>Le due Regole della Prospettiva Pratica</u> , 1583	5
2. Systeme perspectif de A Durer	6
3. Projection anamorphique du 17e siècle, J -F. Nicéron, 1638	11
4. "Tu m'", M. Duchamp, 1918	12
5. Fresque "quadratura", A. Pozzo, <u>Perspective en Architecture et en Peinture</u> , 1707	13
6. Icone primitive de la Vierge et l'Enfant, Ecole de Constantinople, 13e siècle	22
7. Photo du film "Le Sacrifice", A Tarkovski, 1986	23
8. Icone du monastère de la Trinité, Andrei Roublev	24
9. L'architecture des ombres de E -L. Boulée	26
10. "La Mariée mise a nu par ses celibataires, même", M Duchamp, 1923	27
11. Etant donné 1 la chute d'eau 2. le gaz d'éclairage, M. Duchamp, 1967	31
12. Photos du film "Un chien andalou", L. Buñuel, 1925	33-38
13. L'image en mouvement, photo du film "Octobre", S. Eisenstein, 1927-28	44
14. Sainte-Marie-de-la-Tourette, Evreux, Le Corbusier, 1957-60	45
15. Croquis de "Alexandre Neveski", S. Eisenstein, 1938	46
16. Centre d'arts visuels de Harvard, Cambridge, Le Corbusier, 1961-64	47
17. "Carceri", planche VII, "Carceri d'invenzione", G.B. Piranesi, 1747	52
18. Photo du film "Octobre", S Eisenstein, 1927-28	54
19. 0 30' 45' 60' 90' House, J Hejduk, 1979-83	57
20. Photo du film "Le Miroir", A Tarkovski, 1974	63
21. Photo du film "Stalker", A. Tarkovski, 1979	64
22. Photo du film "Stalker", A Tarkovski, 1979	66
23. Photo du film "Andrei Roublev", A. Tarkovski, 1966	67
24. Photo du film "Andrei Roublev", A. Tarkovski, 1966	69

25	Photo du film "Stalker", A. Tarkovski, 1979	71
26	Photo du film "Stalker", A. Tarkovski, 1979	72
27	Photo du film "Le Sacrifice", A. Tarkovski, 1966	80
29	Photo du film "Le Sacrifice", A. Tarkovski, 1966	81
30	Photo du film "Le Sacrifice", A. Tarkovski, 1966	82
31	Casa Battlo, Barcelone, A. Gaudi, 1904-06	84

Oeuvres cinématographiques citées

L'Argent réalisateur Robert Bresson;
France/Suisse 1983 84min coul

L'Age d'or réalisateur Luis Buñuel,
France 1930 80min (60min) prod Vicomte de Noailles Dist aucun

Aleksandr Nevskij (Alexandre Neveski), réalisateur Sergueï M Eisenstein,
URSS 1938 108min 3,044m prod Mosfilm

Andreï Rublev (Andrei Roublev), réalisateur Andreï Tarkovski,
URSS 1965-69 180min coul prod Mosfilm distr DIC

Bronenosets Potemkin (Cuirasse Potemkine), réalisateur Sergueï M Eisenstein,
URSS 1925 65min 6,120pi prod. Gosmiko, distr GB GAI A in Canada

Un Chien Andalou réalisateur Luis Buñuel, Salvador Dalí,
France 1928 17min 430m prod Luis Buñuel

Ivan Groznii (Ivan le Terrible), réalisateur Sergueï M Eisenstein,
Russe 1943-44 prod Central Cinema Studio ALMA-ATA

Ivanovo Destvo (L'Enfance d'Ivan), réalisateur Andreï Tarkovski,
URSS 1962 95min prod Mosfilm distr Gaumont

Kabinet des Doktors Caligari, Das (Le cabinet du Dr Caligari), Robert Wiene,
Allemagne 1919 65min prod Decla-Bioskop

Nostalghia réalisateur Andreï Tarkovski,
Italie/URSS 1983 130min prod RAI RETE distr Gaumont

Cet Obscure Objet du Désir réalisateur Luis Buñuel;
France/Espagne 1977 100min prod Greenwich Films, Films Galaxie distr GFI-CCIC
(Paris)

Offrer (Le Sacrifice), réalisateur Andreï Tarkovski,
Suede/France 1985 145min coul prod Institut du film suédois distr Argos Film

Oktjabr (Octobre), réalisateur Sergueï M Eisenstein,
Russe 1927-28 prod Soukino

Stachka (La Greve) réalisateur Sergueï M. Eisenstein,
Russe 1924 82min 7,380pi (t orig. 90min) prod Goskino/Proletkult

Stalker réalisateur Andreï Tarkovski;
URSS 1979 161min coul prod Mosfilm distr Gaumont

Zerkalo (Le Miroir), réalisateur Andreï Tarkovski;
URSS 1974 106min prod Mosfilm distr. Les Films Cosmos

Preface

Les techniques graphiques et le "perfectionnement" informatique sont devenus le quotidien du monde architectural. Alors que leur précision inflexible ont fait de l'architecture une "science" et que l'efficacité est devenu un signe de qualité, le domaine de la "représentation architecturale" demeure un sujet épineux. Les outils de "représentation" semble avoir une incidence directe sur l'élaboration conceptuelle du projet

Bien que l'on reconnaisse les dangers réductionnistes d'un contrôle total sur la construction par des outils prescriptifs tels les jeux de plan-coupe-elevation ou le devis, aucune alternative ne semble pouvoir s'affranchir du domaine projectif de la pensée perspective. Les motivations fonctionalistes du monde technologique ont transformé l'outil perspectif en un instrument pragmatique incapable de traduire l'ordre symbolique du monde, le processus de création en architecture semble avoir pris une tangente formaliste où la valeur dominante concerne la relation syntaxique des éléments. Cette préoccupation face aux limitations de la pensée perspective a déjà fait l'objet d'un article écrit en collaboration avec le Dr Alberto Pérez-Gómez.¹ La présente étude abordera la question du montage cinématographique comme façon d'adresser le problème de la conception architecturale

Le processus de construction infuse au milieu bâti une dimension qui échappe à la représentation comme "imitation" du produit fini. La tradition de l'avant-garde s'est

¹ "Architectural Representation beyond Perspectivism", sera publié dans la revue Perspecta automne 1990

longtemps penchée sur cette dimension non-représentable entre l'évocation d'un espace métaphorique (espace poétique du montage) et l'expérience créative du spectateur à travers cet espace. Marcel Duchamp fut sans doute un des artistes contemporains qui adressa de façon directe cette intégration active du spectateur à l'intérieur de l'œuvre. L'opacité du verre transparent (le **Grand verre**) la fascination voyeuriste d'**Etant donné 1**, la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage, ses principales œuvres résistent à une représentation objective, et nécessitent la présence du spectateur. Le montage cinématographique de la tradition surréaliste, de Luis Buñuel à Andreï Tarkovski, a également exploré l'évocation de cet indicible en composant à travers l'espace cinématographique une procession qui demande à être performée par chaque spectateur. Le montage de séquences autour d'une forme narrative ouvre entre chaque juxtaposition une dimension impliquant l'engagement spatial autant que temporel de l'auditeur. Dans la projection cinématographique, le spectateur ne voit pas directement les acteurs en train de performer. Le délai ou la distance entre l'acteur et le spectateur est l'endroit où l'acte de création (l'interprétation) prend place, et permet à celui qui observe de devenir participant à travers sa position de voyeur. L'approche cinématographique à la conception architecturale mettra l'accent sur cette forme narrative qui n'objectifie pas l'espace de la représentation mais engage chaque participant à parcourir le trajet établi.

L'intérêt dans la projection cinématographique et le dévoilement d'un espace non-objectif dans les films fut d'abord motivé par une conscience des limitations des moyens techniques de l'architecte face au problème de la "génération des formes architecturales". Dans un premier temps, nous situerons de façon sommaire le développement historique de la projection à partir des premiers systèmes

perspectifs de la Renaissance jusqu'à une objectification croissante de l'outil architectural. Différentes formes d'expérimentations dans le domaine des arts visaient à redonner au spectateur une position active dans la redefinition d'un rituel architectural. Les techniques d'anamorphose au 16e siècle tentèrent de recentrer la position de l'homme. De la même façon, le "montage intellectuel" du cinéma d'avant-garde replaçait le spectateur dans une position créative par rapport à l'oeuvre.

Le monde des icônes, mystérieusement inhabitable, impénétrable derrière le canevas, projette ses ombres en face de la toile; l'écran de projection des films surréalistes résiste de façon similaire à la transparence de l'espace géométrisé. Les films d'Andrei Tarkovski reconstituent un trajet qui démembré la linéarité temporelle et spatiale. Dans son oeuvre, l'impénétrabilité de l'espace surréaliste prit la forme de l'icône qui témoigne la présence de Celui qui ne peut pas être représenté. Nous verrons comment le "montage surréaliste" de Luis Buñuel, le "montage intellectuel" de Sergie Eisenstein, et finalement la transformation temporelle des films d'Andrei Tarkovski s'associent à une forme de "projet théorique" par l'engagement spatial qu'ils créent chez le spectateur, leur attitude spécifique face au montage cinématographique, et particulièrement la forme narrative de leurs oeuvres proposent différentes alternatives comme façon de qualifier l'espace, et ultimement, une façon différente d'aborder le développement d'un projet architectural.

La forme du présent travail se veut elle-même un montage où les associations entre images architecturales et certains concepts de la création filmique ne prétendent pas "expliquer" par analogies une réalité explicite de la

conception architecturale. La juxtaposition d'idées ne veut que suggérer des associations potentielles, retracer certaines "similitudes" qui permettront finalement une ouverture face à la façon de penser l'architecture

Mais je veux d'abord remercier tout ceux qui ont permis à cet ouvrage de prendre forme. Cette thèse aurait été impossible sans le support de plusieurs institutions. Je remercie la cinémathèque québécoise qui me permet de consulter plusieurs oeuvres cinématographiques ainsi qu'une masse de documentation toujours disponible, le personnel des bibliothèques de l'université de Montréal et McGill pour leur assistance, et particulièrement Irena Murry, responsable des livres rares à la bibliothèque de Redpath pour son aide inconditionnelle dans la recherche de documents. Je remercie également le personnel de l'école d'architecture; la patience et disponibilité de Susie Spurdens qui m'enseigna les rudiments de l'informatique.

Je veux aussi remercier l'intérêt et enthousiasme de Jerzy Rosenberg qui m'enseigna les techniques du film-montage; Steve Parcell et Marco Frascari pour leurs critiques constructives aux étapes cruciales du développement de ma recherche. Je dois mes plus profonds remerciements au Dr Alberto Pérez-Gómez qui su me communiquer sa fascination pour l'histoire de l'architecture, et l'importance de la théorie-fiction comme façon d'interpeler la réalité et d'actualiser le rêve.

Introduction

Histoire de la projection d'Alberti à Tarkovski

*Le regard fixe de la perspective exclut les ombres de la connaissance, l'invisible. Nous nous sommes retirés de la lumière de l'Etre, Dasein, pour encadrer le monde dans l'angle réduit de notre cône de vision, excluant les ombres et considérant seulement l'objet. Nous avons atteint la limite de la clarté pure, parfaitement rationnelle, l'objet sans ombre. Et alors que la réalité du monde se confond à l'image,¹ aucune place n'est plus disponible pour le mystère de la poésie, plus de **place** où le rituel peut être performé à nouveau. L'accès à la 'vérité', une vérité désormais géométrique, est réduit à la dimension quantifiable de sa matérialité.*

Le germe de la pensée dualiste qui devait entraîner la distanciation entre l'homme et sa représentation du monde avait, trouvé dès la Renaissance, un moyen de fixer le mouvement d'un univers changeant. A travers l'outil de la perspective, l'esprit pouvait se réapproprier la stabilité de l'absolu divin qui commençait à s'effriter, et retrouver à travers la profondeur picturale sa dimension ontologique. Mais l'homme se voyait relegué au rôle de spectateur; exclu du monde tactile qui s'offre directement aux sens, il devait se retirer graduellement du processus créatif.

Jusqu'à la Renaissance, la transition du modèle, au dessin, au bâtiment relevait davantage de la transmutation alchimique que d'une correspondance proportionnelle, ou d'un changement d'échelle dans un espace homogène. Aucun dessin ne devait constituer un substitut à la présence expérientielle du bâtiment, mais la composition fragmentaire de l'image illustrait davantage un aspect symbolique de la construction. Dans un traité d'architecture du 15^e siècle par Filarete,² il est clair que la conception architecturale ne pouvait prendre forme sur le papier à travers l'élaboration du dessin architectural; "l'idée" du bâtiment subissait d'abord une gestation ("de huit à neuf mois") dans l'esprit du concepteur, avant que l'architecte ne puisse offrir aux yeux de son patron l'image de sa création. Depuis, le système de projections à travers une vue perspective

¹. Martin HEIDEGGER, "L'époque des conceptions du monde", dans Chemins qui ne mènent nulle part, trad. de l'allemand par W. Brokmeier, ed. Gallimard, 1962.

² Antonio di Piero Averlino, detto Filarete, Tratatto di Architectura, Milano, 1461-63

est devenu pour les architectes l'outil par excellence servant à communiquer les "idees architecturales"³ Le processus de maturation entre le concepte et le bâtiment est rendu transparent a travers une représentation systematique. Mais la pseudo-objectivite attribuee à cet outil de representation a contribue à tracer un mur infranchissable entre le concepteur et le praticien. Ce n'est qu'au 19e siècle que cette coupure s'affirme avec l'enseignement de J.N.L. Durand à l'Ecole Polytechnique ou une totale rationalisation du dessin reduit la valeur architecturale a la relation syntaxique des éléments. Cette systématisation du dessin perspectif que l'on prend maintenant pour acquis n'avait pas toujours occupe une place aussi centrale dans le processus de "generation des formes architecturales".⁴ Si aujourd'hui la systematisation du dessin perspectif semble coïncider avec la fonctionnalisation de l'espace architectural, il faut questionner la valeur projective du dessin architectural. Alors seulement, la tâche legitime de l'architecte pourra marquer un retour vers l'encadrement des fondements d'un ordre symbolique qui semble s'être efface de notre univers technologique.

Sur l'origine du point de fuite

De façon generale et souvent injustifiée, la notion d'un infini ou convergent les lignes paralleles est appliquee à l'étude trans-historique de la perspective. L'approche évolutive de certains historiens de l'art met l'emphase sur la representation "objective" de la realite, et tend à expliquer les transformations successives comme le perfectionnement d'une technique⁵. La notion d'un "point de fuite" telle qu'on l'associe aux traites de perspective de la Renaissance demeure elle-même speculative.

³. Dans un article sur la traduction du dessin architectural au bâtiment, Robin Evans trace l'origine des premiers principes de projection et démontre son rôle prédominant pour l'architecte. 'Translation from drawing to building', AA Files 12

⁴. J'ai traité de ce problème dans un article à être publié en collaboration avec Dr Alberto Pérez-Gomez, "Architectural Representation beyond Perspectivism", dans Perspecta (Automne, 1990)

⁵. Dans une étude sur la Perspective comme forme symbolique, E. Panofski traite de la methode perspective comme un principe déjà present chez les Grecs, qui 'evoluera' de façon à devenir le systeme centralise de la Renaissance

et fait abstraction des réalités philosophique et théologique du temps. La pyramide de vision sur laquelle est basée la notion renaissante de l'image comme "une fenêtre sur le monde" était dérivée de la théorie euclidienne du cône visuel. L'oeil projetant ses rayons visuels sur l'objet allait capter l'image, et la perception se produisait comme une action dynamique de l'observateur sur le monde. La perception demeurait éminemment tactile et n'aurait pu accepter l'hypothèse d'un point à l'infini.

La transition complexe et graduelle des théories euclidiennes de la vision au début de la Renaissance cherchait déjà à prendre une distance par rapport à la tradition médiévale⁶. Mais la nouvelle compréhension de l'image perspective demeurait directement reliée à la conception classique de l'Optique comme *science de la transmission des rayons lumineux*. La nouvelle interprétation des lois d'Optique avaient commencé à influencer les peintres du 15^e siècle, et la surface du plan pictural était déjà assimilée à une section du cône visuel. Il était toutefois impossible pour l'esprit du temps, encore dominé par le mysticisme médiéval et la conception euclidienne de l'espace de concevoir la vérité du monde comme pouvant être réduite à sa représentation visuelle.

C'est au milieu du 16^e siècle que les théories de la perspective s'affranchissent des traités d'Optique et appliquent leur connaissance théorique à la pratique de la peinture. Cette première transformation constituait déjà une révolution puisque suivant la définition médiévale, la perspective était introduite à l'intérieur du système des

⁶. Les traités médiévaux sur la perspective, de Ibn Alhazen et Alkindi à Bacon, Peckham ou Vitello et Grossatesta traitent principalement des phénomènes physiques et physiologiques de la vision. Dans le contexte culturel du Moyen Âge, son application touchait spécifiquement le domaine des mathématiques.

sciences dans une même catégorie avec la musique, sans référence à l'art du dessin. Saint-Thomas d'Aquin faisait lui-même un parallèle entre perspective et musique, où la perspective est une harmonie visuelle et non pas une méthode graphique.⁷

Une première étape de la rationalisation de l'image visuelle avait été franchie avec l'élaboration des premières méthodes de perspettiva artificialis, mais la perception visuelle continuait d'être traitée comme un mécanisme actif de l'œil projetant ses rayons visuels sur l'objet visé. Dans les Due Regole della Perspectiva,⁸ un traité consacré spécifiquement à l'élaboration de deux méthodes pratiques de construction perspective, Jaccopo Barozzi da Vignola comprend que la perspective linéaire ne suit plus les lois de la géométrie classique. Ainsi, dans sa deuxième règle il prend une distance par rapport à la perception tactile de la géométrie euclidienne et stipule que les lignes parallèles se rencontrent sur la ligne d'horizon correspondant à la hauteur de l'œil de l'observateur. Encore distante de la notion d'un point de fuite projeté à l'infini, sa méthode implique déjà une abstraction géométrique, mais la faculté de vision demeure une perception active où l'œil agit sur l'objet comme un aimant sur le fer.⁹

"Dans la première règle [Prima Regola], il a été prouvé avec raisons évidentes que chaque ligne qui s'élève de l'objet regarde et se précipite sur l'œil de l'observateur, et est intercepté par la ligne de l'écran (ou gabarit), donne le rétrécissement de l'objet vu.

⁷ Au sujet de la transformation du concept de la perspective à la Renaissance, voir aussi Robert KLEIN, "Pomponius Gauricus on Perspective", Art Bulletin, vol.43, 1961, p 211-13.

⁸ Date de publication postum en 1583.

⁹ J.B. VIGNOLA, Due Regole della Perspectiva, p 59.

"Même si, suivant la Géométrie, les lignes parallèles ne peuvent jamais se toucher, ou être unifiées ensemble même si elles vont à l'infini, tirées en perspective [tirate in prospettiva] elles produisent un autre effet. Elles se rencontrent sur la ligne d'horizon en un point plus ou moins distant l'un de l'autre, selon la position des lignes, parce que les lignes droites se rencontrent en un point sur la ligne horizontale où frappe la vision de l'observateur..."

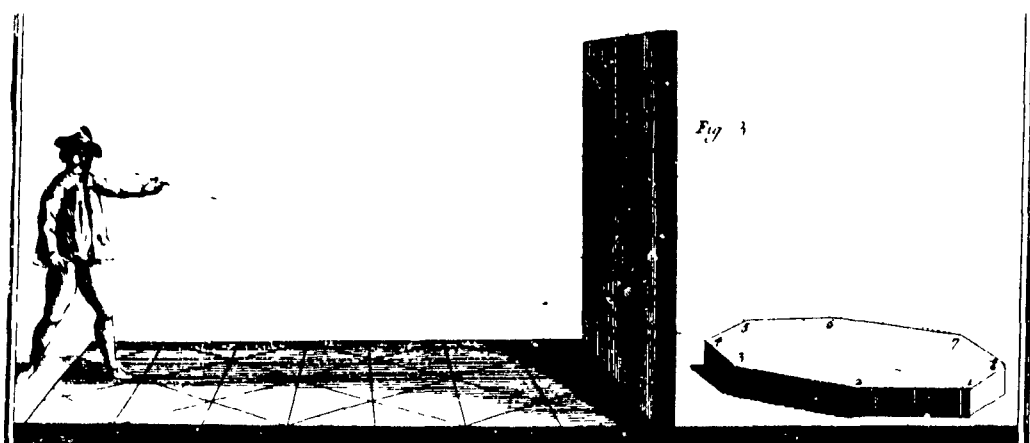


Figure 1

Le point central n'est pas encore le point de fuite projeté à l'infini ou les lignes parallèles convergent. Pour Vignola, le point de convergence des lignes parallèles est encore l'œil de l'observateur correspondant au sommet de la pyramide de vision. Le sommet du cône est projeté sur le plan figuratif (le plan visuel ou pictural), sur la ligne horizontale à la hauteur où frappe le regard de l'observateur.

Le point central devient le "point principal" de la construction perspective. Le point-distance qui détermine la valeur du raccourcissement est projeté sur le même plan visuel sur la ligne d'horizon à une distance du point principal égale à la distance entre l'œil de l'observateur et le plan de l'image.

Déjà avec la méthode de costruzione legittima d'Alberti il était compris que d'un point de vue fixe, l'observateur ne perçoit qu'un aspect de l'objet. C'est que dans les traités de la Renaissance, la vision binoculaire est réduite à un point unique et fixe correspondant au sommet de la pyramide de vision. Dans sa première règle, Vignola affirme que même si nous avons deux yeux, ils sont liés ensemble par leur nerf optique qui vient se fusionner en un seul, "et de façon similaire, l'objet de vision entre par les deux yeux mais vient se terminer en un seul point dans une seule et même faculté". La vision exacte implique un regard fixe, préférablement réduit à un seul œil qui permet de fixer son attention sur un seul point et d'en tirer une précision absolue.

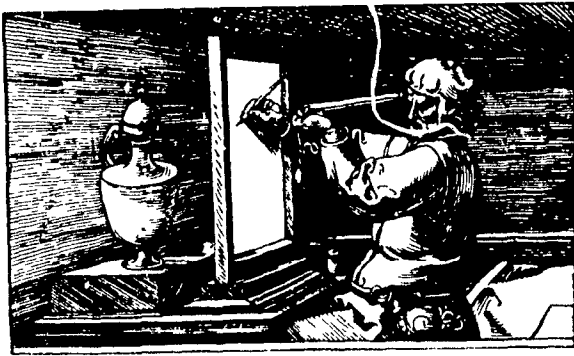


Figure 2

Les méthodes perspectives deviennent littéralement la transformation de l'image en une section bi-dimensionnelle du cône de vision. (L'oeillet fixe et le panneau de verre de A. Durer)

L'impossibilité de percevoir la profondeur à partir d'une vision réduite à un seul oeil nécessitait l'introduction d'un second élément servant à déterminer le raccourcissement. Dans la méthode perspective d'Alberti, ce nouvel élément devait être traduit comme un écran abstrait (ou gabari) intersectant les rayons visuels à une distance donnée; un second observateur regardait perpendiculairement la pyramide de vision du "sujet regardant" afin de déterminer le raccourcissement perspectif¹⁰

La construction de la perspettiva artificialis commence alors à s'affranchir des notions d'optique et devient une construction géométrique plus abstraite. Le second observateur apparaît comme une nécessité visant à suppléer l'inconsistance de la vision binoculaire réduite en un point fixe. Elle marque du même coup une étape importante de ce processus de détachement de l'expérience tactile. L'ordre du monde pourra être domine par la perception visuelle ou l'observateur se *regarde lui-même regarder à travers une fenêtre sur le monde*

En désarticulant la vision binoculaire normale, c'est-à-dire en partageant la construction perspective en un point central correspondant à l'oeil unique de l'observateur et le point de distance comme second observateur, Vignola ne fait pas qu'instaurer une nouvelle abstraction géométrique. Sa méthode de perspective rend la position du point central plus flexible. L'observateur regarde maintenant l'objet avec un certain angle et n'est plus, comme dans la méthode d'Alberti, directement en face de l'objet. Les deux points où convergent les lignes parallèles sur la ligne d'horizon pourront plus tard être assimilés aux deux "points de fuite" de la construction perspective per angolo, l'espace pictural deviendra une extension de l'espace architectural. Vu à distance, l'objet n'inter-agit plus de façon directe avec le sujet qui le regarde; la possibilité sera désormais ouverte pour une relation de domination du spectateur fixant l'image absolue du monde visible

¹⁰ L'aspect innovatif de la Seconda Regola de Vignola est la détermination précise de la position de ce second observateur, cette position encore décrite aujourd'hui comme le "point de distance".

Desargues et la systematisation de la perspective

La transition graduelle qui avait marquée le monde des arts jusqu'à la Renaissance devait prendre un nouveau tournant au 17^e siècle. La révolution cartésienne et la prédominance des sciences modernes introduisaient la période Baroque dans un intense conflit entre les vues symbolique et mécaniste du monde. En architecture et massonerie, la géométrie demeurait dans la tradition symbolique et continuait de traduire le sens cosmologique d'une vérité cachée à propos de la forme et de l'ordre de l'univers¹¹

Contemporain de Descartes, Gerard Desargues incarne l'esprit scientifique où la fascination pour l'irregulier et l'inexpliquable est exclue, une seule obsession, celle de la systematisation. Ses vues rationnelles et reductionistes du dessin architectural feront de lui une exception dans le contexte du 17^e siècle, mais malgré l'importante opposition qu'il rencontrera tout au long de sa carrière de la part de ses contemporains, ses theories visant la systematisation de la perspective auront une repercussion sur l'enseignement de l'architecture et la distanciation des theoriciens et praticiens. En 1636 il publie son premier ouvrage¹² visant la réconciliation des lois d'optique et de geometrie, une methode de simplification et de géométrisation des règles graphiques utilisées par différentes techniques de perspective. Cette methode réduit tout système perspectif utilisant deux points de construction discutés jusqu'alors (ie. le point central et le point de distance) à un système unifocal supplée d'une échelle proportionnelle

¹¹ Mark SCHNEIDER, Gerard Desargues, the architectural and perspective geometry. A study on the rationalization of figures, Thèse de Ph.D., 1983, pp.31-32.

¹² Exemple de l'une des manières universelles du S G D L touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point de distance ny d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage

Le premier écrit de Desargues sur la perspective était complexe et trop peu compris par le public auquel il s'adressait pour soulever une quelconque polémique¹³. Mais trois ans plus tard, en 1639 il publie son premier Brouillon Projet, cette fois reçu de façon plus critique de la part des autorités tant philosophique qu'artistique. Son Brouillon Projet implique des notions philosophiques fort discutables à cette époque. Pour la première fois dans l'histoire du développement de la perspective, il est clairement postulé que les lignes parallèles perçues visuellement se rencontrent en un point à l'infini.

Jusque là, le point de convergence des lignes parallèles avait toujours été assimilée au sommet de la pyramide de vision. Avec Desargues, le plan-section devient lui-même une abstraction et le point de vue sur la ligne d'horizon est projeté à une distance à l'infini où les lignes *furent* et se croisent. En réponse à l'envoi de Desargues de son premier Brouillon. Projet, Descartes commente le danger soulevé par l'assimilation des lignes parallèles aux lignes convergentes, le fait de postuler un point à l'infini avait pour effet de simplifier sa méthode de construction d'une perspective,¹⁴ mais entraînait du même coup une révolution déterminante de la valeur ontologique de la représentation.¹⁵

¹³ A ce sujet, voir René TATON, L'Oeuvre Mathématique de G. Desargues, P U F, Paris, 1951.

¹⁴ "L'avantage de la méthode de Desargues dépend de ce qu'elle ne requiert l'utilisation d'aucun point sur le plan pictural dépassant la limite physique de l'actuelle image produite. C'était là un des avantages reconnus de la 'construzione legittima' d'Alberti qui nécessitait l'emploi d'un second 'oeil' --ou du point distance de Vignola-- dépassant la limite de l'image, d'une distance égale à la distance entre le plan-section et l'oeil de l'observateur." Field & Gray, The Geometrical Work of G. Desargues, p 27.

¹⁵ Pour Descartes, l'infini dans lequel l'horizon disparaît est invisible, et donc il n'existe pas. Sur la transformation du concept de vérité et la valeur ontologique de la vision après Descartes, voir David Michael LEVIN, The Opening of Vision, nihilism and

Deja en 1604, Kepler avait invoqué un point situe a l'infini dans un travail sur les coniques, Ad Vitellionem palalipomena quibus astronomiae pars optica traditur¹⁶ Kepler était particulierement intéressé par les lois d'optique et de façon generale sur la nature et les propriétés de la lumiere. Il introduisit la geometrie des sections coniques afin d'élucider les propriétés de certains miroirs; et son interêt à unifier la théorie des coniques l'emmena a inventer la notion des points à l'infini. Desargues etait semble-t-il le premier a utiliser cette idee de Kepler pour relier sa methode de perspective avec la stéréotomie dans son second Brouillon Projet publie en 1640¹⁷ Son système de stéréotomie rendait possible la représentation de volumes complexes avant leur construction et faisait de la theorie perspective une science prescriptive dominant la pratique L'architecture devait dès lors être requise a une geometrie simple, sacrifiant la complexite de la composition à la clareté geometrique.¹⁸ En cette periode de revolution scientifique, Desargues avait elabore un systeme qui donnait une autonomie objective a la representation, et deviendra l'ancêtre de la géométrie descriptive, enseignée par Monge à l'Ecole Polytechnique a partir de 1795.

the post-modern situation, Routledge, Chapman & Hall Inc., New York, 1988, pp 74-87.

¹⁶ 'Des choses omises par Vitello avec lesquelles la partie optique de l'astronomie est concernee.' Pour une etude plus detaillee sur l'importance de Kepler en relation avec la theorie perspective de Desargues, voir J V. Field & J J. Gray, The Geometrical Work of Girard Desargues, 1987 Voir aussi WILLIAM Ivins, Art and Geometry, 1947

¹⁷ Ce que nous distinguons aujourd'hui comme projection orthogonale n'était pour Desargues qu'un cas de projection perspective dans lequel le point de projection se situe a une distance infinie du plan sur lequel s'effectue la projection.

¹⁸ Desargues etablit les priorites de sa conception architecturale: "L'architecture doit avoir une geometrie claire qui est revelee sans diminution dans sa forme bâtie. Tout compromis qui sacrifie la clareté de l'expression geometrique doit être rejete" (Cite par M. SCHNEIDER, op. cit , ch.1, p 33)

Pour créer une image perspective, l'artiste de la Renaissance devait s'abstraire lui-même du monde de l'expérience, et la géométrisation de la profondeur en peinture annonçait déjà la rationalisation croissante de la perception. Alors qu'au 17^e siècle, Desargues cherchait à faire de la perspective un outil plus fonctionnel, ses contemporains tenteront de restaurer la vision incarnée ou l'ultime effet de réalisme coïncidera à l'espace de rituel. Mais la perspective linéaire telle que comprise par Vignola et Alberti était déjà perçue non pas comme un instrument de représentation exacte mais comme un mensonge parce qu'elle réduisait la valeur de l'image en une abstraction monoculaire. C'est précisément le besoin de réintégrer l'observateur à l'intérieur de la toile ou de la structure de la scène de théâtre qui devait caractériser la perspective Baroque. Pour une courte période, le point focal de la perspective centralisée sera fixé dans l'espace vécu et permettra au spectateur de participer à la découverte d'un monde redéfini.

L'anamorphose comme intégration du spectateur dans l'image perspective

La révolution cartésienne avait provoqué une émancipation par rapport à l'immediate de l'expérience. La vision ne peut se satisfaire d'une vérité apparente et doit résister à cet illusion d'une possession de l'objet. Le regard ne peut plus observer, il doit dominer; l'incertitude doit être éliminée. Rien n'existe au-delà des limites du regard objectif, un regard qui ne prend rien pour acquis, qui rejette toute assumption non-prouvée.¹⁹ L'homme mettant en doute la réalité du monde qui l'entoure devient le *sujet* confrontant le monde comme res extensa, comme une extension de l'esprit. La perspective peut dès lors dominer en tant que représentation légitime du monde infini et opérer comme un modèle scientifique. Elle devient une façon d'habiter la dimension physique en changeant la réalité géométrique du monde.

Comme projection des formes à l'extérieur de leurs limites restrictives, l'anamorphose avait exercé depuis la Renaissance une fascination comme curiosité, mais aussi comme "art magique". Au 16^e siècle, la décomposition des images anamorphiques était relativement répandue et suivait les mêmes lois régissant les rayons visuels. Mais

¹⁹ D. M. LEVIN, op cit., pp 74-87

contrairement à la perspective lineaire, les techniques demeuraient secrètement gardées. Ce n'est qu'au 17e siecle avec J.F. Nicéron que les techniques d'anamorphose furent systematisées comme constructions géométriques et publiees dans des traites theoriques et pratiques. Dans La Perspective Curieuse, Nicéron traite la perspective comme une forme partagee entre la technique scientifique et la formule magique d'un conte de fee. C'est que la perspective n'est pas encore cet outil de reduction, mais plutôt un acces a la verite. La distortion des formes faisait de l'instrument perspectif "une force active, projetant autour d'elle des mondes brisés puis recomposes comme par magie."²⁰ Dans le contexte de la recherche de l'homme pour sa position geometrique dans l'univers, le Thaumaturgus Opticus de Nicéron confirme les reflexions cartesiennes sur la réalite palpable, et devient un vehicule pour le questionnement sur les divergences entre le reel et l'apparent.

En determinant geometriquement la position d'ou l'image deformee retrouve son sens, l'anamorphose donne a l'homme l'acces a la realite la verite du monde visuel

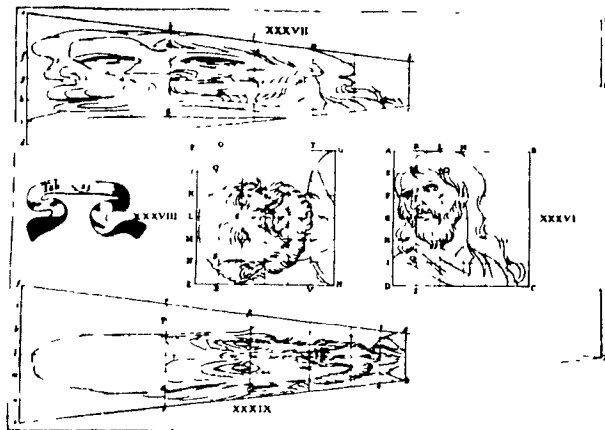


Figure 3

Cette distance qui separe la realite du monde et sa projection a continué de fasciner l'univers philosophique post-cartésien. Face a un échec non-avoué des sciences et de la technologie moderne à nommer ou a comprendre cette dimension résistant à la representation objective, les artistes ont a leur tour investigué cette distance (le delat ou la quatrieme dimension dans les termes de Marcel Duchamp) entre la réalite et

²⁰. Juozas BALTRUSAITIS, Anamorphose, ou Thaumaturgus opticus, (Les perspectives deplacées) Flammarion, Paris, 1984, p.81.

l'apparence du monde. Dans sa dernière huile sur canevas, Marcel Duchamp a lui aussi exploité le paradigme de la projection d'anamorphose comme ambiguïté entre l'illusion et la réalité.²¹ Sa toile vise une nouvelle forme de participation du spectateur dans le dynamisme actif de la création. "Tu m'" est une récapitulation des manipulations perspectives sur l'apparence du monde tout en dépassant l'illusionisme classique développée au 17^e siècle. La toile est construite comme une anamorphose, et contrairement aux œuvres traditionnelles du même genre, l'observateur n'est plus contraint d'occuper une position fixe. À mesure que l'on se déplace autour de la toile, certains aspects de la composition deviennent visibles alors que d'autres disparaissent. Le mouvement de celui qui regarde est indispensable pour que la valeur réelle de l'image apparaisse. Lorsqu'observée frontalement, la toile présente sur sa longueur l'ombre des "ready-made" projetée en anamorphose sur la surface opaque. Une brosse constituant le seul objet tri-dimensionnel perce le canevas perpendiculairement et est alors réduite à son élévation, un cercle noir. Mais alors que l'on se déplace sur le côté de la toile, l'ombre des "ready-made" est graduellement rectifiée, puis se contracte jusqu'à disparaître dans l'épaisseur du canevas. Alors, la brosse apparaît comme la seule réalité visible de l'image cachée. La réalité du seul objet tri-dimensionnel est alors confrontée à l'apparence de la projection déformée. "Tu m'" est une réflexion au sujet de la réalité des apparences, un "ready-made" soumis au point de vue de l'observateur.

Le questionnement sur le réel et l'apparent prenant forme dans la projection anamorphique devait affecter l'espace architectural à la fin du 17^e siècle. Mais l'expérience de l'espace n'était pas encore perçue comme une entité homogène. La méthode de quadratura fixe dans l'espace la position d'où l'observateur percevra la profondeur imaginaire comme réalité. Cette place privilégiée accordée à l'homme lui offrait la possibilité d'accéder à la compréhension de la totalité à partir d'une position centrale géométrisée, et



Figure 4

²¹ Dans Abecedaire (1977), Centre Georges Pompidou, Paris, une série d'essais sur l'œuvre de Marcel Duchamp, Jean Clair compare la toile *Tu m'* avec les théories classiques d'anamorphose p 148-153

Comme une allegorie du rituel, Duchamp reintroduit ici la necessite de la participation du spectateur dans l'acte de creation de l'oeuvre d'art. En impliquant le mouvement de celui qui regarde, Duchamp en fait un "participant". Il retrouve du même coup une dimension spatiale qui avait toujours appartenu au domaine de l'architecture: l'image apparait non pas comme l'aspect statique d'un espace géométrisé, mais comme l'interaction de l'homme dans son milieu. Il semble maintenant crucial de questionner la pertinence de nos outils de réduction qui fixent l'entité bâtie aux limites de son objectivité. Si l'architecture doit avoir pour but la creation d'une dimension transcendant sa valeur fonctionnelle, et révélant à l'homme sa position dans l'univers, alors le travail de Duchamp rejoint de façon immédiate la valeur essentielle de l'architecture, et constitue un modèle pour l'exploration de cette nouvelle dimensionnalité

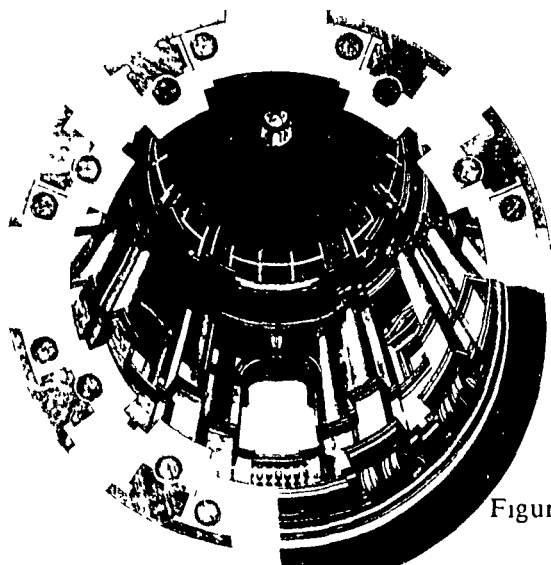


Figure 5

faisait ainsi de la perspective un symbole architectural important. En dépit d'une intégration toujours plus présente à l'intérieur de l'espace architectural, la systématisation perspective était encore restreinte à la dimension d'illusion, qualitativement distincte de la "réalité" constructive du monde. L'architecture d'Andrea Pozzo et ses fresques illusionnistes en quadratura faisaient partie d'une totalité ne pouvant être réduite à sa représentation en section ou en élévation. Les peintures de Pozzo sont directement reliées à la tri-dimensionalité de l'espace architectural. La perspective est projetée d'un point précis situé dans l'espace réel accessible à l'observateur et s'affranchit du champ bi-dimensionnel de la représentation. Le locus d'une épiphanie coïncidait avec la révélation de l'ordre géométrique du monde donné par Dieu. Durant cette brève période seulement, "illusion" pouvait être la place légitime de rituel. La révélation de l'ordre se produisait à l'endroit précis de coïncidence entre le point de fuite et la position de l'observateur, recentré de façon précaire.

Alors que la pensée se tourne vers une quête de vérité absolue, la projection perspective est considérée comme un outil neutre et exact. Au début du 18^e siècle, dans son traité sur la Perspective en Architecture et Peinture (1707), Pozzo établit un ensemble d'instructions permettant d'effectuer un dessin en perspective à partir d'un plan et d'une élévation. Sa méthode de projection établit la relation proportionnelle absolue de ces éléments vus en perspective. Une telle projection permettant la représentation objective de l'espace tri-dimensionnel rendait possible l'homologie entre l'espace de l'expérience et l'espace géométrique de la représentation perspective.

L'architecte peut maintenant planifier sa création en perspective, et assumer que cette projection revêt un caractère véritable du produit fini. La qualité de l'espace en transformation, la spatialité de notre existence peut dès lors être assimilée à l'espace objectif du dessin²². L'outil de traduction entre l'idée architecturale et sa finalité opère désormais comme un changement proportionnel sur une échelle linéaire. Son infaillibilité semble être un accès à la vérité.

La projection cinématographique comme "Projet Théorique"

La victoire apparente de l'exactitude scientifique cache l'illusion de la neutralité "objective", de la possibilité d'un objet sans contexte détaché des motivations technologiques, un objet sans ombre. Dans sa forme statique, la projection s'affranchit de la dimension irréductible du milieu bâti. Depuis le 18^e siècle, les idées architecturales cherchant à reformuler la condition limite d'un ordre essentiel ont trouvé leur traduction à travers la réalisation de *projets théoriques*. Des architectes tels J.B. Piranesi ont remis en question les bases de l'édifice perspectif et ont cherché à redéfinir la valeur de la représentation. Dans son développement comme architecte, Piranesi composa ses séries d'eaux-fortes dans une forme de montage qui désarticule la perspective spatiale du lieu architectural évoqué. Sa méthode projective à travers la réalisation des Carceri²³ produit un éclatement de la continuité spatiale et engage la participation de celui qui, témoin de l'impenétrabilité de l'espace, se voit entraîner

²². "Architectural representation beyond perspectivism", op. cit., pp.9-11.

²³. Les Invenzioni capriciosi di carceri constituent une série de gravures produites en deux étapes, soit entre 1745 et 1766.

dans un processus de reconstruction de l'espace démembré.²⁴ Ses projets s'ouvrent à l'exploration visuelle dans un espace *non-euclidien* reconstitué. L'architecture "projective" de Piranesi ne peut être vue ou réduite en terme de relation syntaxique entre ses ensembles de projections. L'espace représente à travers la mystérieuse (obscur) opacité invite le spectateur à parcourir la dimension imaginaire (non-construite) et résiste ainsi à l'objectification rationnelle. La création de places propices à l'émergence d'images, l'espace de rêve où l'homme peut retrouver l'essence de sa finitude à travers la position limite encadrée par l'architecture nécessite la redéfinition des outils de l'architecte.²⁵

La composition cinématographique questionne de façon implicite la réalité du monde perspectif. L'image est fixée sur la pellicule filmique suivant le temps mécanique linéaire avant d'être fragmentée et recomposée à travers le montage, de façon à créer un nouvel univers fini et accessible au spectateur. La juxtaposition de mondes distincts et autonomes permet l'émergence d'une nouvelle réalité, une *réalité poétique*. Le film renie l'entité formelle objectivée et révèle sa dimension transcendante en encadrant une réalité qui autrement demeurerait invisible. Le montage cinématographique transforme le processus de création en une structure d'interprétation pour le spectateur, et demande à être réitérée par la projection filmique.

Dans le système iconographique byzantin, la "lumière propre" immanant des icônes et l'opacité de l'image traduisaient la présence du Transcendant, la présence de Dieu. Cette "présence" irréductible de l'image renvoie le spectateur à sa propre dimension, et rejoint la notion de "présence" que tente de retrouver le montage des films

²⁴ Nous verrons dans le second chapitre comment S. Eisenstein était lui-même fasciné par l'éclatement de la perspective spatiale des gravures de Piranesi.

²⁵ "Architectural representation beyond perspectivism", op. cit.

surréalistes²⁶ Dans la première partie de cette étude, nous explorerons la dimension métaphorique entre l'objet et sa projection en termes de réciprocité entre le visible et l'invisible, l'objet et son ombre Prenant comme point de comparaison le premier film surréaliste de Luis Buñuel, *Un Chien Andalou*, nous mettrons en corrélation l'opacité de l'image iconographique et l'impenétrabilité de l'espace surréaliste.

Le montage cinématographique dans la tradition surréaliste reprend le rythme de conception fragmentaire déjà présent chez Piranesi, où chaque plan séquence est conçu comme un espace-temps déterminé. Le spectateur réintègre une position active à travers la projection, et comme dans l'étude anamorphique de Duchamp (*Tu m'*), il doit parcourir une dimension poétique ouverte à l'interprétation. L'imagination herméneutique accorde une place prédominante à ce parcours interprétatif dans le processus de création de nouvelles réalités. Comme "projet d'action", elle permet d'abolir l'opposition traditionnelle entre *theoria* et *praxis*.²⁷

Alors que dans les années vingt, le mouvement surréaliste découvrait les possibilités infinies du montage cinématographique dans l'évocation d'une nouvelle réalité, à la même époque l'avant-garde russe²⁸ avait aussi commencé à explorer la composition filmique en termes d'une nouvelle relation dialectique des différents fragments

²⁶. Le réalisateur russe A. Tarkovski qui fut à juste titre associé à un nouveau surréalisme soviétique, se pencha dès ses premiers films sur l'opacité de l'icône qu'il chercha à traduire dans l'image filmique.

²⁷. "Imagination has a projective function which pertains to the very dynamism of action." Paul RICOEUR, "l'imagination dans le discours et dans l'action", cité par Richard KEARNEY, "Paul Ricoeur and hermeneutic imagination" in *The Narrative Path, The later work of Paul Ricoeur*, pp 1-31 Nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre, en rapport avec le montage cinématographique de A. Tarkovski.

²⁸. Nous faisons particulièrement référence à Kuleshov et Eisenstein

Sergei Eisenstein fut sans doute une des figures dominantes, tant dans le domaine des théories du cinéma que dans l'exploration à travers la réalisation. La littérature traitant de l'oeuvre d'Eisenstein est vaste parce qu'elle touche cette période du développement du cinéma où toutes les règles (du montage d'images au cinéma-parlant) restaient à définir. Nous explorerons dans la seconde partie de cette étude le rapport étroit entre le montage cinématographique et la construction d'un espace métaphorique; nous regarderons dans l'oeuvre d'Eisenstein la relation entre le "montage intellectuelle" et le montage des fragments architecturaux des "projets théoriques" de Piranesi. Nous proposerons ainsi une lecture spécifique de certaines oeuvres d'Eisenstein afin de cerner les possibilités d'utiliser le montage cinématographique (ou du moins sa structure) comme dynamisme d'exploration et de création des oeuvres architecturales.

Dans les gravures de Piranesi, Eisenstein y retrouve le "rythme des formes coulant les unes dans les autres"²⁹ qui donne au montage une dimension érotique. C'est aussi la fascination d'un espace en perpétuel transformation ou la profondeur est projetée de plan en plan, et d'une première dimension à la dimension impénétrable de son explosion extatique. L'expérience de l'espace cinématographique non-objectif qui recrée l'ascension de l'émotion entre chaque fragment du montage s'associe intimement à l'expérience architecturale d'un lieu de découverte. Mais le trajet à l'intérieur du milieu bâti engage une temporalité de l'événement qui défie la linéarité de la projection cinématographique. Le rituel architectural engage un rythme de ses séquences qui permet l'exploration qualitative de l'espace

²⁹ S. EISENSTEIN, La non-Indifférente Nature, trad. du russe par L. Schnitzer, Union Générale d'Éditeurs, Paris, 1976.

L'oeuvre d'Andrei Tarkovski est dense de cette redefinition du rythme du temps ou la forme narrative permet au montage de déjouer la linearité de la projection filmique. La fonction du narratif devient une façon de qualifier l'espace. Chez Tarkovski, le champ d'interprétation se présente non plus comme une structure linéaire, mais comme une cohérence ponctuelle de chaque plan-séquence. Le trajet imaginatif du spectateur n'est plus réduit à l'itinéraire établi par l'auteur. Dans ses films, il redonne à l'image cinématographique l'opacité qui traduit la profondeur spirituelle. L'image glisse sur la surface de l'écran opaque, à la façon d'une icône. La réciprocity de la forme et du contenu tire le spectateur de son espace rationalisé et le projette dans un monde mouvant où il observe sans dominer les transformations qui s'opèrent sous ses yeux. Sa position active à travers la fonction d'interprétation lui permet de transcender l'espace du film qui devient son espace de rêve.

L'étrange contraction-dilatation de l'espace et du temps des films de Tarkovski nous donne accès à une expérience architectural, alors qu'il nous guide à travers l'édifice imaginaire de sa composition. L'espace qui se présente à nous n'est plus cette substance homogène du dessin projeté mais plutôt la dimension d'une juxtaposition minutieuse qui engage le spectateur dans un déroulement temporel. Alors que l'architecture, soumise aux prérogatives fonctionnalistes de notre monde technologique, s'éloigne de façon générale son rôle d'encadrer la position de l'homme dans l'univers, l'impénétrabilité de l'espace du montage nous permet de retrouver ce "délai" ou distance de désir qui évoque sans la réduire notre position ambiguë entre "l'apparence et l'apparition".³⁰ Nous proposons d'explorer dans les prochains chapitres l'alternative d'un montage organisé en termes d'un narratif personnel (l'orientation philosophique) de l'architecte, où la fonction du narratif est de qualifier l'espace; un montage d'ombres et de lumières qui permet de lire l'invisible (implicite) à l'intérieur du milieu bâti.

³⁰. Marcel DUCHAMP, La Boîte Verte.

Chapter 1: Le Montage Surréaliste

Le paradigme de la vision et la projection d'ombres

"...c'est durant la nuit, la nuit de l'âme, que nous ouvrons nos yeux, les organes de notre être visionnaire, à d'autres dimensions de la réalité, de l'Être."

David Michael Levin¹

La métaphysique occidentale émerge d'une vision du monde qui prend pour acquis la lumière du jour et assume, profondément inconsciente d'elle-même et de ses projections, la "présence permanente", parousia, de notre source d'illumination. La tendance vers une révélation complète perpétue l'illusion d'une parfaite possession de son objet, d'une transparence absolue. La métaphysique occidentale reflète une vision de la vérité du monde qui ne voit que les limites et démarcations claires, les oppositions dualistes fixées de façon permanente. Mais c'est une vision de la vérité qui 'occlus' notre expérience avec les ombres. Elle nous empêche de pénétrer dans l'espace métaphorique des situations limites qui permettent de dissoudre la dualité: l'enchantement du soleil couchant, la mystérieuse lumière du crépuscule.²

La notion cartésienne de l'infini est positive. Elle rejoint non pas cette profondeur de l'Être, inépuisable, que l'on ne peut que reconnaître, mais l'infini qui doit être démonté, la possession de la totalité. Comme l'affirme M. Merleau-Ponty, le véritable infini ne peut être celui-là il faut qu'il soit ce qui nous dépasse, "Infini du Lebenswelt et non pas infini d'idéalisation."³ L'approche phénoménologique de la perception accorde une position prédominante à l'aspect visible du monde. Par rapport à "l'explication" cartésienne qui réduit les phénomènes à leur seule composante rationnelle, l'expérience directe des sens de perception s'adresse à un niveau pré-ontologique de conscience. La réciprocité entre l'homme et son environnement, entre le voyant et le visible s'avère être le chemin inévitable d'un retour vers une participation active, où l'homme sera en mesure de reconnaître les fondements de sa position dans l'univers

Le rôle des ombres comme dimension positive de la vision a été négligé depuis Platon. Dans la discussion sur l'Allégorie de la Caverne,⁴ Platon distingue l'apparence des ombres et l'objet projetant l'ombre comme entités dualistes s'excluant mutuellement, les idées ayant priorité sur l'expérience. Aussi, les niveaux de connaissance se partagent entre croyance justifiée et simple opinion. La source du concept de vérité

absolue émerge de l'idée de connaissance intellectuelle comme révélation complète, exempte d'ombre.⁵ Pour comprendre les implications d'une représentation perspective du monde et ses limitations, une première distinction doit être établie entre le concept de vérité comme exactitude, dans le sens platonicien, et la vérité comme ouverture, aletheia, le dévoilement de l'Être dans le sens de M. Heidegger

Dans "L'Origine de l'oeuvre d'art" (1950), Heidegger définit l'art comme "l'événement et le devenir de la vérité".⁶ Mais cette vérité comme connaissance ne réfère pas à la véracité des faits. Pour Heidegger, la vérité est une révélation de l'Être, ou plus spécifiquement, une révélation du Dasein, (littéralement "Être là")⁷ Cette définition de la vérité s'oppose à la notion d'une parfaite compréhension (du Dasein), la possession absolue de l'oeuvre d'art. "L'art laisse la vérité prendre naissance".⁸ La révélation qui se présente à travers l'oeuvre d'art agit comme l'ombre qui devient un signe explicite de la présence de l'objet. Heidegger définit sa notion d'ombre:

*"L'opinion courante ne voit dans l'ombre que le défaut de lumière, sinon la négation de celle-ci. Mais, en vérité, l'ombre est le témoignage aussi patent qu'impenetrable de la lumière cachée. Selon cette notion de l'ombre, nous appréhendons l'incalculable comme ce qui, se dérochant à la représentation, n'en est pas moins manifeste au coeur de l'étant, et indique ainsi l'être en son retrait"*⁹

1. L'opacité des icônes:

Depuis la Renaissance, le système perspectif cherchait à fixer sur la toile l'aspect visible du monde, en admettant la possibilité d'une explication complète du Dasein de l'oeuvre. L'image de la réalité pouvait dès lors être possédée par le regard dominant de la vision perspective. La dimension encadrée était projetée derrière la surface du tableau et le mystère de la profondeur fut graduellement mis à nu par la géométrisation de l'espace pictural. Contrairement à la tradition occidentale, l'art byzantin fut davantage influencé par le néo-platonisme pour qui la croyance en l'existence d'un monde invisible faisait du monde matériel une *ombre de l'absolu*. L'image devenait ainsi la projection d'un autre monde, non pas la simple représentation d'une scène ou d'un objet, mais la réitération, le *mimesis* d'un événement. L'artiste ne reproduisait pas la nature ou la réalité visuelle du monde mais cherchait la forme idéale pouvant traduire la beauté et révéler l'essence du sujet "en communiquant dans la pensée qui coule de l'être

divin" ¹⁰ Les peintres byzantins prenaient ainsi une distance par rapport à la perception de l'oeil qui avait marqué l'illusionisme de l'antiquité, et permettait la conception d'un art qui pourrait être "plus près de la réalité que la nature."¹¹

Phusis en grec byzantin avait pris un sens plus précis que celui de "nature". Par opposition à ousia, il signifiait la "nature comme source d'opération", c'est-à-dire une nature considérée précisément en relation à sa fonction appropriée. Techné, ou le travail de l'artisan consistait en la capacité de l'homme à "révéler" la fonction essentielle de la matière. Ainsi phusis n'était pas seulement la nature de l'objet matériel utilisé, il désignait également la nature du sujet à être figuré.¹²

La perspective inversée

Selon les théories les plus acceptées, le sens de profondeur dans les icônes est composé à partir d'un système de "perspective inversée".¹³ La hiérarchie des objets dans l'espace pictural s'oppose à la structure établie par la perspective linéaire, et les constructions architecturales et naturelles (le relief, les rochers) paraissent projetées vers l'avant dans l'espace du spectateur. Si la profondeur est inversée par rapport au système perspectif de la Renaissance, c'est que l'icône byzantine ne cherche pas à représenter l'espace objectifié mais se veut plutôt l'image de l'invisible résistant à la transparence du regard perspectif; elle invoque la présence même de l'Invisible ¹⁴

Dans un séminaire sur les 'Malchances de la Vierge Marie', Jean Paris compare les relations syntaxiques qui ont transformé la représentation de la Vierge et de son enfant, depuis l'esthétique byzantine jusqu'à la représentation perspective de la Renaissance. Selon Paris, l'opacité dans les icônes byzantines traduit une relation spécifique de la présence de Dieu portant Son regard sur Ses adorateurs. Si l'icône ne permet pas la transparence au regard de l'observateur, c'est qu'elle inclut l'espace divin inaccessible et invisible à l'homme.

L'espace de l'homme se situe dans la perspective de Dieu, domine par la symétrie du rayon visuel projeté de façon perpendiculaire au plan de l'image. Cette inversion du *sujet* observateur qui devient *objet* sous le Regard divin explique en partie le principe de la perspective inversée où les lignes parallèles convergent non plus en un point situé derrière le plan, mais plutôt en une multitude de points situés devant, dans l'espace de l'homme. "L'Autorité toute Puissante" de Dieu porte son regard de pure clareté sur Ses adorateurs:

"S'il n'y a pas de profondeur dans les mosaïques byzantines, si l'espace divin empêche notre intrusion en opposant un mur d'or à notre propre regard, comme une frontière supranaturelle qui révèle et au même instant interdit l'infini absolu de l'être, de façon évidente la troisième dimension ne doit pas être cherchée dans l'arrière plan de l'image, mais en face d'elle, s'avancant directement comme le Regard du Transcendant lui-même: nous sommes la troisième dimension, 'nous' sommes l'image!"¹⁵



Figure 6

Alors que la Renaissance concevait la toile comme une fenêtre s'ouvrant sur l'espace derrière, l'icône constitue davantage un voile laissant transparaître les ombres projetées par "l'autre monde". Comparativement aux peintures et pièces d'autel qui accentuaient le caractère de "fenêtre", l'icône n'a pas de cadre mais seulement le contour du panneau dont elle fait partie. Par son absence de cadre elle existe comme un objet en lui-même, et prend vie dans le contexte qui l'entoure. Son espace pictural est d'abord celui de l'église ou de la chambre du palais dans laquelle elle était placée, projetant sa profondeur vers l'avant,¹⁶ vers le spectateur. "Dans la perspective inversée, c'est l'espace qui est actif et non celui qui regarde"¹⁷

L'organisation spatiale de l'icône inverse ainsi les conventions perspectives de la représentation, et implique une attitude différente devant la perception. Le regard ne domine pas la totalité de l'image, mais suit son

deroulement narratif. Plutôt que d'aspirer à la précision de l'image synthétique, un détail mineur était souvent suffisant pour acquérir une "idée du monde dans sa totalité". L'itinéraire narratif intégré dans la forme même de l'icone découlait de certaines theories d'optique.¹⁸ L'image devait se former à partir d'un contact de l'objet visé par les rayons visuels. Le mouvement du regard faisait que les objets pouvaient être vu simultanément de différent angles, suivant la structure de l'évenement raconte.

L'image iconographique a un rôle narratif de décrire un personnage ou de représenter une scène. Mais cet aspect de l'image reste de l'ordre du rationnel. Or, l'icone vise un autre aspect de la narration dont l'intelligible n'est que l'aspect extérieur. Son essence est d'être "le lieu de la présence." L'icone se trouvait la plupart du temps dans les eglises, et faisaient partie integrante du service religieux. C'est que l'icone s'adresse à la communauté plutôt qu'à l'individu, et forme sa "propre communauté" sans perdre son importance ou sa spécificité en présence de d'autres icones.¹⁹ La juxtaposition de scenes réalisées de façon autonomes et indépendantes crée une forme de narration où le fidele entre en interaction avec l'univers traduit par l'icone.



Figure 7

Le dernier film de Tarkovski reprend cette allegorie du "Sacrifice". Le theme de l'icone est plus qu'une partie fragmentaire du contenu, elle devient la forme même du film une image construite pour préserver sa surface opaque

Dans l'edifice de l'église, le chœur est le lieu qui reçoit la présence du monde transcendant. Sa clôture exprime le besoin de protéger et de voiler le domaine sacré contre la profanation. L'entrée en ce monde divin était marquée par un seuil, l'iconostase, ne pouvant être franchi que par le prêtre au cours de la cérémonie religieuse. Comme seuil entre le visible et l'invisible, l'iconostase exprimait l'allegorie de la "voie vers la réconciliation et du salut humain" passant par le "sacrifice rédempteur du Christ, le sens véritable de l'incarnation" ²⁰

La lumière dans les icônes



Figure 8

La "lumière propre" des icônes tend à dematerialiser l'image du monde sensible. Plutôt que de créer un illusionisme matériel, la lumière immanant des icônes était conçue comme incorporelle et traduisait l'existence d'un monde invisible. Il est rare qu'on y retrouve l'opposition de l'ombre et de la lumière provoquée par une source lumineuse extérieure à l'image. Certains exemples montrent toutefois une forme de naturalisme où les visages semblent éclairés par une source de lumière à l'extérieur de la figure elle-même.²¹ Bien que la lumière naturelle soit généralement absente de la production d'icônes jusqu'au 15^e siècle, certains auteurs ont suggéré une façon de signifier le mystère de l'incarnation

L'ombre est l'aspect matériel, la couleur du monde, alors que la lumière est la dimension immatérielle immanant de l'image divine et des choses. Mais la lumière n'est pas indépendante de l'ombre, elles n'interagissent pas de façon dualiste. Les couleurs sont plutôt considérées comme une lumière matérialisée. Dans les peintures et mosaïques byzantines, il n'y a souvent pas de relation entre la combinaison de couleur choisie et la teinte naturelle. Le changement de couleur est perçu en terme de rythme, comme harmonie en musique.²²

La lumière immane de l'icône et rayonne directement vers le spectateur. Dans un tableau occidental, la dialectique entre la lumière et de l'ombre établit un dialogue, une relation active des deux côtés de l'écran, alors que la lumière extérieure s'infiltre dans l'image et permet au spectateur d'habiter l'espace de la toile; dans l'icône, l'image rayonne vers "le spectateur qui ne peut que s'ouvrir à cette lumière de l'autre monde"²³

2. La quête de l'invisible, la 4e dimension:

L'existence d'une ombre *naturelle* est dépendante ou soumise à l'objet qui trace la silhouette. Comme "vision négative", elle délimite la face cachée, révèle le côté invisible des choses. Le caractère projectif confère à l'aspect représentatif des ombres sa dimension d'absence. Mais la distension par rapport à la source lumineuse fait de l'ombre un ready-made spontané, une entité autonome en elle-même, une abstraction de l'objet projetant son absence. Elle redonne à la "vision négative" son droit légitime à l'existence. Les artistes de la tradition surréaliste ont cherché à dépasser les limitations du perspectivisme qui encadrait l'infini au point de convergence de ses lignes parallèles. Ils ont cherché cet autre dimension qui se présente comme une ombre, comme le côté invisible et implicite, témoin de la "présence" de l'objet. Pour échapper à l'illusionisme classique, ils ont su établir par leur art une relation dialectique avec la réalité qui renvoie le spectateur à sa propre dimensionalité. La projection pour les surréalistes tendait ainsi vers la *reconnaissance* d'un fondement intersubjectif.²⁴ La juxtaposition poétique de réalités distantes permettait la découverte d'une nouvelle révélation, encadrait l'invisible et rendait présent le non-dit. La dimension critique de leur art, face au contexte moderne de la représentation (ie face à la réduction de l'objet à son absence) visait à réintégrer une nouvelle forme de participation pour le spectateur.

La Mariée du **Grand verre** est analogue à cette ombre qui devient présente à travers la projection. Dans son **Grand verre**, Marcel Duchamp continue sa quête de l'invisible à travers la projection --un projet déjà entamé avec **Tu m'** et qui trouvera son apogée dans **Etant donné 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage**. Alors que la perspective traditionnelle visait l'absence de son objet, (c'est-à-dire l'autonomie de la représentation à travers "l'objectification"), et à clore ainsi la brèche entre l'apparence et la réalité physique de l'objet, la manifestation de l'invisible dans l'œuvre de Duchamp apparaît à l'intérieur de cette fissure qui distingue l'apparence de l'apparition et devient une quête de l'objet manquant, l'objet du désir. Dans le **Grand verre**, cette

dimension manquante est de l'ordre de l'érotique: le passage de la machine célibataire au domaine de la Mariée

Le monde en 3 dimensions de notre univers architectural peut être perçu dans les plus grands exemples d'une architecture symbolique comme le moule de la 4e dimension: l'image virtuelle, la projection négative.

Dans la Boîte Blanche, Duchamp affirme que "toute forme est la projection d'une autre forme suivant un certain point de fuite et une distance donnée" Par analogie avec cette notion de réalité projetée, tous les corps solides de notre dimension constitueraient la projection d'une infinité d'entités quadri-dimensionnelles. Tout le domaine du visible est ainsi pour Duchamp un flot incessant d'anamorphoses générées par ces entités invisibles.

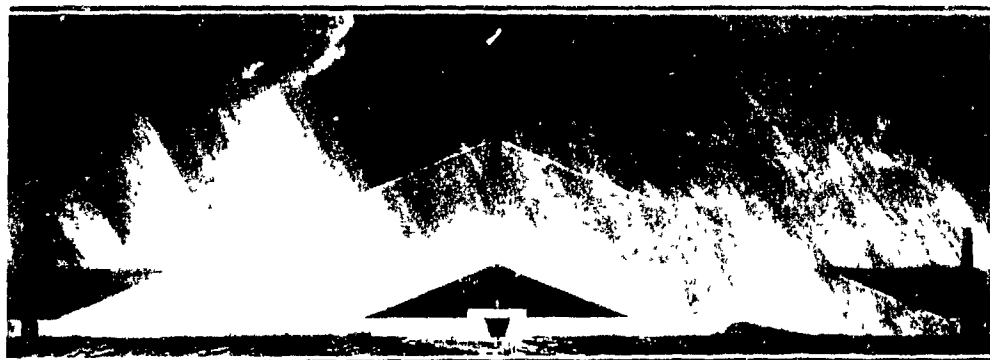


Figure 9

"Boullée affirme de façon explicite qu'il a découvert l'architecture des ombres, et par là l'architecture de la lumière. Avec cette perspicacité, il m'enseigna comment la lumière et les ombres ne sont rien que les autres faces d'un temps chronologique, la fusion de ce "tempo" chronologique et atmosphérique qui montre et puis consume l'architecture, et en présente une image qui est brève et en même temps étendue..."²⁵

Le Grand Verre comme une icône, comme une extension anamorphique

Les peintres d'anamorphoses du 17e siècle, poussés par le questionnement cartésien sur la position de l'homme dans l'univers, étaient fascinés par la position limite entre l'apparence et la réalité, par l'aspect magique de la déformation du monde. Duchamp, dans ses études d'anamorphose de Tu m' au Grand verre, étend la notion

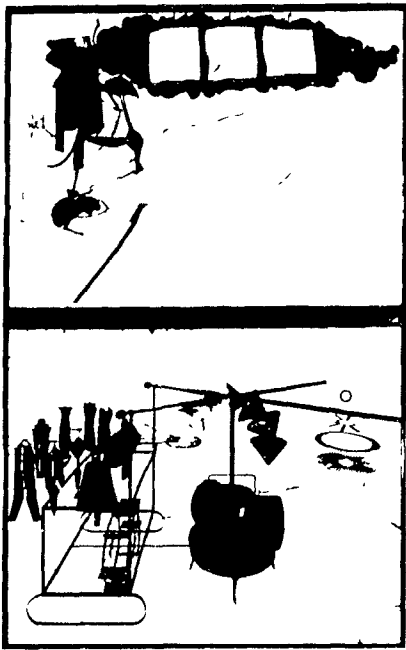


Figure 10

*Les traites de perspective classique illustrent l'articulation entre le "géométral" et le "perspectif", c'est-à-dire la traduction d'un plan bidimensionnel en une forme projective tridimensionnelle, suivant les lois de la géométrie classique d'Euclide. Le problème qui intéresse Duchamp concerne la façon de passer de la représentation d'un corps à trois dimensions (tel la machine célibataire), à l'appréhension d'un être à quatre dimensions (le domaine de la Matière), suivant les lois modernes de la géométrie non-euclidienne*²⁶

d'apparences aux limites de la géométrie non-euclidienne. Cette réalité demeure invisible à l'œil et n'est accessible qu'à travers une forme de participation qui dépasse l'intellectualisation rationnelle. Duchamp utilise une formule d'abord scientifique de la perspective qu'il réinterprète en termes poétiques afin de réintroduire la dimension métaphysique de la perception visuelle.

Dans la toile *Tu m'*, le point de vue de l'observateur transforme l'apparence de la toile. Sa composition est soumise au mouvement du "regardeur". Dans le *Grand verre*, le support lui-même se transforme avec l'arrière plan soumis au déplacement de celui qui l'observe. L'image ne peut pas être perçue indépendamment de son extension dans l'espace derrière, mais s'inscrit en surimpression dans une image double toujours transformée par l'arrière plan et la réflexion du spectateur sur le verre.

La multiplicité d'angles de perception dans le *Grand verre* est poussée au-delà de la surface opaque de la peinture. Le support à son tour s'anamorphose et se dissout. L'écran transparent du verre laisse passer le regard sans le soumettre à aucun axe de perception. La surface impenetrable du verre transparent devient alors le support de projection d'objets de la quatrième dimension. Ainsi, le *Grand verre* opère comme une forme iconographique qui s'ouvre sur une autre dimension non-représentable, et s'inscrit dans une relation spatiale où l'espace pictural se confond avec l'espace du spectateur. Une nouvelle relation dialectique s'établit entre l'œuvre et celui qui la regarde, et abolit momentanément la dualité traditionnelle entre l'espace représenté et l'espace de l'œuvre. Le spectateur devient le regardeur qui fait le tableau.

Dans son *Grand verre*, Duchamp utilise la perspective comme un outil de départ à la composition, et pousse les

limites de la pensée scientifique au-delà de sa propre instrumentalité pour révéler l'existence d'une quatrième dimension. L'artiste contemporain ne peut pas nier le contexte du monde technologique mais doit aller au-delà de son instrumentalité. Seul l'exploration de cette fissure (si nous avons le courage de pénétrer dans ces lieux sombres et instables de la subjectivité), au-delà de l'anxiété du monde technologique, peut révéler la valeur transcendante de l'œuvre d'art, et ultimement, la valeur de l'architecture.

L'écran comme une fenêtre "opaque" sur le monde

La projection perspective établit une relation de frontalité, une confrontation dualiste du sujet dans le monde. L'absence de "lumière propre" de l'image perspective confère à la représentation la pseudo-objectivité d'une vision dépourvue d'ombres. Mais dans la notice, la perspective est inexistante. La projection cinématographique inverse le système de projection perspective, et le cône lumineux à travers la notice de la salle de cinéma constitue l'allégorie du dévoilement. La profondeur du monde ne s'étend plus comme un espace géométrisé derrière l'écran, mais se lit comme un mouvement à travers le temps. La dimension réelle se trouve à l'avant, dans l'espace temporel du spectateur.

Les premiers essais visant à enregistrer le mouvement sur une pellicule filmique cherchaient d'abord à "immobiliser" le mouvement afin d'en saisir toutes les composantes. Aux débuts du cinéma, pour tout assemblage antérieur au montage (avant Griffith), la profondeur de champ était la condition essentielle à un *decoupage rudimentaire*. La continuité de la luminosité relevait d'abord d'une "prouesse technique de l'opérateur" à cause de la complexité des raccords de lumière. En fait, il s'agissait d'un enchaînement entre séquences homogènes, de simples raccords dans l'espace, et non de la dialectique qui sera propre au montage. L'action était photographiée,

simplement enregistrée dans un temps linéaire et un espace homogène. Le cadrage fixe et l'immobilité de la caméra nécessitait une profondeur de champ infinie déterminant "une zone d'espace où tout pouvait arriver".²⁷

C'est avec la révolution des techniques de base que l'espace cinématographique devient plus flexible; les changements d'échelle, la juxtaposition de séquences dans une succession non-linéaire et la densité spécifique de chaque plan-séquence deviennent les éléments dialectiques d'un nouveau système de signification qui fait s'écarter la structure perspective spatiale et temporelle. Avec le développement des techniques de montage et une plus grande flexibilité de la caméra, le cadrage cinématographique propose une façon différente de regarder le monde en observant simultanément sa façade et sa profondeur. Assumant la frontalité de l'image, nous avons aussi accès à cette dimension contractée dans l'épaisseur de l'écran: la dimension présente dans une superposition des vues latérale et frontale. Dès l'instant que l'espace cinématographique n'est plus un milieu homogène, mais qu'il se décompose en relations logiques et dramatiques, "la mise en scène réside tout autant dans l'art de cacher que de montrer".²⁸

Alors que le cinéma subit une transformation technologique lui permettant d'enregistrer avec une précision accrue et une plus grande flexibilité les mouvements extérieurs, il s'éloigne du même coup de la pensée scientifique qui l'avait d'abord inspirée. Le montage filmique permet la construction d'une "nouvelle réalité", non plus la réalité objective du monde scientifique, mais une réalité qui redonne à chaque instant son importance relative. Le temps compressé et l'espace émotionnel doivent être parcourus par le spectateur à travers la projection d'un temps expérientiel reconstitué. La succession mécanique d'instantanés quelconques est remplacée par un ordre dialectique des poses, un nouvel

ordre d'association.²⁹ Le montage articule la construction des différentes 'vues' selon un déroulement séquentiel qui fait usage de différents "systèmes de continuité", c'est-à-dire excluant le système perspectif géométrique. La synthèse cinématographique d'un objet perçu de différents angles engage l'intentionnalité du spectateur qui doit dès lors parcourir la structure narrative à travers sa propre interprétation.³⁰ La projection de l'univers poétique inverse la vision perspective et se ferme au regard objectif. L'écran devient cette fenêtre opaque sur le monde.

La projection cinématographique dépasse les limitations de la linéarité scientifique sans éviter la question d'un monde déjà investi dans un fonctionnement technologique. Comme une alternative à l'instrumentalisation du monde, l'approche 'poétique' prend place dans la brèche ouverte par l'encadrement technologique, et transcende l'aveuglement de das Ge-stell.³¹ L'instrumentalisation qui refuse de s'ouvrir au mouvement même de la vie et place la nature en *réserve contrôlée* ne peut être dépassée par une tentative de fuir ou d'ignorer les limitations du cadre technologique.

Le cinéma reproduit le monde de façon magique en nous permettant de voir sa dimension cachée, mais aussi en le représentant inaperçu, en nous le faisant voir invisible. Le film a cette faculté de nous montrer ou de nous *suggérer* le monde sans avoir à le représenter. À l'inverse de la volonté de contrôle sur la création, la reconnaissance de l'invisibilité inhérente à la projection cinématographique rejoint simultanément le besoin d'être soi-même invisible pour le monde projeté sur l'écran, un signe de cette attitude moderne dominée par une nouvelle forme de participation, le "voyeurisme". La projection cinématographique place le spectateur dans une position privilégiée où il peut voir sans être vu.³²

Le monde technologique domine par le sens de vision réduit la participation à une consommation d'images; le contentement est rendu immédiat par la possession instantanée de l'objet technologique. La quête vers un état de complétude (ultimement la quête spirituelle), s'arrête avec l'illusion d'une parfaite domination de son objet, la possession de l'image ne permet plus à celui qui regarde de transcender l'objet du désir. Cette satisfaction immédiate accordée par la consommation doit être corrompue par l'objet

d'art. La position de l'homme ne doit plus être cherchée à travers le potentiel de completude mais plutôt par la distance (délai) qui permet de se voir soi-même dans l'état de voyeur, la reciprocité du voyant et du visible.



Figure 11

Etant donnés, 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage, le dernier projet de Marcel Duchamp, s'oppose au contentement immédiat en créant un délai, une distance explicite entre celui qui regarde et l'objet du désir. La distance entre la porte et le mur de brique agit sur la perception de la profondeur et le réalisme de l'installation derrière la porte. Mais cette distance a aussi pour effet de nous rendre conscients de l'inaccessibilité de l'objet vu. Duchamp ne contourne pas le fonctionnement du monde technologique qui tend à dominer visuellement. Il s'oppose plutôt à l'habitation physique et restreint la participation à la pénétration du regard. L'impossibilité d'habiter cet espace physique contribue à la frustration ou, dans une position de domination, le voyeur demeure insatisfait.

Le "projet théorique" de Piranesi à Duchamp établit une distance entre l'espace visuel et le lieu qui résiste à la domination (rationnelle/perspective). La réflexion de l'espace virtuel permet de cerner la position de celui qui regarde; conscient de sa position de voyeur, il est en mesure de transcender sa propre situation. Cette fissure inhabitable fait également l'objet de la quête des films surréalistes où la tension créée entre la juxtaposition de deux mondes ouvrira un champ d'interprétation résistant à la pure clarté. Le montage cinématographique de la tradition surréaliste désarticule la structure perspective préconçue de l'espace et du temps et recrée un cheminement métaphorique dans une dimension où se rejoignent les conceptions d'un espace théorique et le cheminement narratif du rituel architectural.

3. La dimension poétique du montage:

La perspective comme forme symbolique³³ cherchait à unifier le temps relatif du monde dans lequel nous vivons et le temps absolu de l'espace de l'image. Les Surrealistes cherchaient au contraire à rétablir la distance entre le monde et sa représentation, une distance qui permet à l'homme de reconnaître sa place dans un ordre affranchi de l'absolu rationnel. Dans le sens large, l'objet surréaliste est une réalité poétique "excluant [relativement] l'objet extérieur comme tel et considérant la nature seulement dans sa relation avec le monde intérieur de la conscience."³⁴ En d'autres termes, l'objet surréaliste est un exercice de l'imagination et de la mémoire vers la création du produit d'une analogie poétique où "perception et représentation ne sont plus distincts".³⁵ Dans notre univers de planification technologique, le processus de juxtaposition des éléments révèle un nouvel ordre qui déjoue la prédictibilité. À l'intérieur de l'espace métaphorique (espace de juxtaposition), la structure d'intentionnalité, ou la conscience inhérente à l'objet permet l'émergence d'une nouvelle valeur symbolique. Seul le déplacement des objets dans une forme narrative déterminée par l'auteur peut induire un nouveau domaine de signification entre les termes de l'association. La tâche de l'artiste se situe au niveau du 'découvreur' montrant "ce qui n'a pas encore été vu".³⁶

Le collage comme innovation formelle fut introduit dans l'art de la peinture par Braque et Picasso comme une alternative à "l'illusionisme" de la perspective qui avait dominé la peinture occidentale depuis le début de la Renaissance. La juxtaposition d'une multitude de fragments encore reconnaissable d'objets ordinaires, (de textures ou d'objets usuels tels des fragments de journaux ou de papier peint) visait la réhiteration de la présence non-illusionniste de l'objet et devait *suggerer* un contexte plutôt que de prétendre à l'image globale de sa totalité. L'objet non-illusionniste implique ainsi une interaction plus directe entre l'expression artistique et l'expérience du monde quotidien.³⁷ De la même façon, le montage cinématographique ne reproduit pas la réalité, mais construit un objet qui intervient dans le monde non pas

pour réfléchir, mais pour créer une *nouvelle réalité*.

Le collage surréaliste vise aussi cette production d'une nouvelle réalité. Dans les collages de Ernst, les objets sont séparés de leur environnement habituel et recombines avec d'autres objets dans différents systèmes de relation, créant le "dépaysement" ou désorientation surréaliste, (l'objet qui prend un air d'*objet trouvé*). Ce "nouvel ordre" de juxtaposition de concepts symboliques et autonomes permettant l'émergence d'une réalité non-dite fut exploré à travers la fonction du désir par les Surréalistes. En conservant le réalisme photographique, le cinéma offrait la possibilité d'isoler les objets du monde réel tout en leur conservant la précision qui rend l'objet "palpable". Le mouvement de la caméra permet d'observer minutieusement l'objet se présentant sous son objectif, chaque *close-up* d'un objet peut le rendre "trouvé". L'une des caractéristiques principales de l'esthétique surréaliste qui influence la poésie tant visuelle que littéraire consiste justement en l'extrême précision (tendant vers la curiosité maniaque) de chaque détail, chaque objet, chaque plan. Comme si cette extrême précision de chaque détail pris hors de son contexte contrecarrait finalement l'objectification scientifique et ramenait les limites d'un univers infini (et donc désordonné) aux limites cernées avec précision de l'objet surréaliste défini, et traduisant en lui-même un ordre inhérent.³⁸



La réciprocité du voyant et du visible

Buñuel, quand le sujet regardant devient objet regardé

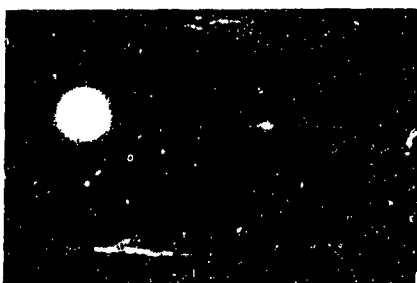
Alors que la plupart des films-fiction placent le spectateur dans une position d'omniprésence perpétuelle ou sa situation privilégiée lui permet d'avoir une vue d'ensemble sur l'action, l'objectif des films surréalistes demande davantage la réitération du processus créatif de la part du spectateur, utilisant une forme d'association d'images. Alors, seul un aspect limité de l'univers du film est

représente Plutôt que d'exploiter l'imaginaire, utilisant notre tendance naturelle à l'identification narcissique avec l'image et nous donner l'illusion d'un monde créé par le film, l'objectif des Surréalistes était de montrer au spectateur l'illusion de ce phénomène d'association afin de transférer le point d'où l'on voit au point observé. En établissant une distance entre le sujet voyant (spectateur) et l'objet vu (fiction de l'image), et en nous permettant pour un moment d'habiter cette brèche qui nous sépare du monde, nous devenons témoin de notre propre condition inhérente à notre position de voyeur. Conscient de la nature illusoire de l'association avec l'image, la brèche entre le spectateur et l'espace du film est momentanément abolie. La transgression de l'espace imaginaire, la dimension érotique du désir, permet non pas d'abolir mais de transcender le paradigme cartésien de l'homme comme entité dualiste dans le monde. Par un transfert de point de vue, le sujet observant est transformé en objet observé.



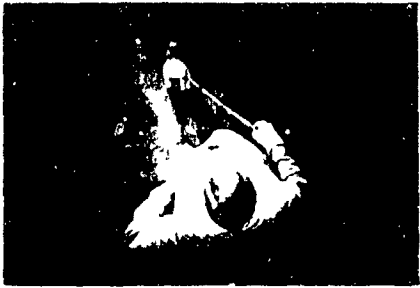
Un des premiers réalisateurs à porter l'étiquette surréaliste, Luis Buñuel exploite cette distance entre l'illusion du film et la position du spectateur qui se traduit souvent par une perturbation des *plaisirs promis* à travers le déroulement du film. Dans plusieurs de ses films, surtout dans ses débuts surréalistes et le retour à la fin de sa carrière, le désir perturbé est pris comme thématique du film lui-même, mais aussi comme une extension au spectateur trahi dans son attente. Par exemple, dans *Un Chien Andalou*,³⁹ le violent sectionnement de l'œil de la femme dans les premières séquences du film la prive de sa vision, mais à un autre niveau c'est aussi l'œil du spectateur qui est attaqué à travers le montage cinématographique la perturbation de la cohérence spatiale et temporelle. La violence du rasoir devient un assaut aveuglant sur la vision du spectateur lui-même. Privé de la vision rationnelle, il subit l'effondrement de la perception visuelle qui ouvre un nouveau champ de connaissance tactile et revient à un contact direct avec les choses elles-mêmes.⁴⁰

Dans ce montage-séquence, la lune cachée par le nuage invite le spectateur (regardeur) à s'enfoncer dans la scène



avant d'être retourné sur lui-même. Le plan du sujet voyant et l'objet de vision s'effondrent dans une même dimension ou le sujet n'est plus dissocié du monde dans lequel il voit. Les phénoménologistes modernes ont compris la nature essentielle de cette réciprocité entre le "voyant" et le "visible": "puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde."⁴¹ La disjonction classique entre le spectateur et le spectacle est abolie, et le mouvement engendré dans le film par cette forme d'analogie détruit la structure a priori de spatialité. L'espace dilate entre les termes de l'analogie induit toute une dialectique du non-dit.

Après cet effondrement de la vision, le ton du film change complètement et laisse croire à une histoire ou le spectateur pourra s'échapper. Un autre temps "Huit ans plus tard" Une structure classique avec comme titre "Il était une fois" Ces phrases soumises comme références temporelles de l'action arrivent à démembrer la logique linéaire de l'histoire, laissant au spectateur le soin de reconstruire un nouvel enchaînement de la narration. La scène du balcon semblent accorder un relâchement de la tension. Mais l'intensité du traumatisme initial est ramené à un sommet à différents moments durant le film par la présentation de certaines images dérivées de la séquence initiale, par exemple l'image du rasoir. Le constant déplacement spatial et temporel ouvre à chaque instant un nouveau champ de signification. Dans son essai sur l'espace du désir dans les films surréalistes, Paul Sandro remarque que cette ellipse temporelle dans les films de Buñuel ou la dilatation et la compression du temps apparaît à travers le montage et la construction de l'histoire redéfini le sens de temporalité comme réciprocité de l'espace.⁴²



Dans le montage de sequences traditionnelles, la continuité du déroulement permet au spectateur d'accéder à une compréhension globale de l'espace et du temps linéaire. La caméra se déplace toujours dans la même direction (avec la même orientation) pour éviter au spectateur le sentiment d'être désorienté.⁴³ Buñuel joue avec cette désorientation pour amener l'espace du spectacle et du spectateur à s'effondrer en un seul. Le corps du film est "démembre" entraînant une désobjectification de l'espace par le montage d'angles de vue et questionnent la stabilité de l'espace de représentation.

La scène de l'androgynisme et de la main créant un attroupement dans la rue (toujours dans *Un Chien Andalou*) est structurée de façon à démembrer la compréhension spatiale de l'événement. La caméra déplace son regard dans un transfert progressif de l'androgynisme à la main, de la main à la foule rassemblée dans la rue, puis au couple au balcon, ensuite, la caméra regarde du balcon à l'androgynisme sur la rue se faisant renverser par une voiture. L'œil du spectateur est alternativement transféré de la position de la rue au balcon, du regardant au regardé et, par la continuité de la perception, s'associe simultanément au voyant et au vu qui viennent comme à occuper le même espace.

Un Chien Andalou est entièrement composé de formulations visuelles de désir et de peur. Mais ces desirs et peur ne sont pas traduits par le jeu des personnages mais plutôt par la structure même du film, le montage d'images. La structure du rêve (celle transcrite dans le film) définit ses propres limites de référence et, comme l'objet surréaliste, nous permet d'identifier un ordre dépassant la logique rationnelle. La structure du rêve, en plus d'ouvrir une dimension sur l'invisible et l'intuitif nous permet de saisir les limites de notre propre finalité.



L'enchaînement des séquences du rêve correspond à une temporalité qui lui est propre. Le déplacement des objets ou des situations met en relief les faits dominants (evocatifs) d'une expérience sensible, et permet la reorganisation d'un espace émotif. Le modèle des rêves a dès ses débuts influence l'esthétique des films surréalistes. Il unit les deux directions divergentes des arts verbal (temporel), et visuel (spatial) dans le plus parfait 'automatisme' de la production textuelle.⁴⁴ Le rêve correspondait à cette forme d'expression que cherchaient les surréalistes. la richesse inépuisable d'associations spontanées, l'imagination productive, l'habilité à transformer la réalité conventionnelle en un univers fantastique; mais plus encore, le rêve est infiniment poétique. Les surréalistes partageaient cette conviction que les rêves sont continus avec la réalité, et que "le mystère de la vie est latent dans leur contenu" ⁴⁵

Contrairement aux films Dadaïstes, Expressionnistes ou Fantastiques, les films Surréalistes étaient peu influencés par les distorsions photographiques. Le but était de créer la plus grande vraisemblance (une image de la réalité) où le spectateur pourrait y trouver son identification. Dans la reproduction de l'atmosphère du rêve, la superposition d'images constitue un équivalent partiel du processus de condensation en rêve. Mais cet effet spécial altère notre perception de l'image cinématographique et au lieu de créer une distance entre le réel et l'imaginaire nous amène à croire en l'image comme à une perception réelle. La suggestion du rêve à travers le processus d'association du montage surréaliste considérait chaque séquence comme faisant partie d'un processus de génération de concepts inconscients. Plutôt que de 'représenter' la pensée des personnages (comme dans le *Cabinet du Docteur Caligari*),⁴⁶ la tendance surréaliste était plutôt de montrer comment les images elles-mêmes génèrent la pensée.



L'intensité du rêve peut dilater ou contracter le temps onirique, de la même façon l'intensité émotive d'une séquence donnée peut teinter le rythme et la perception de la totalité du film (par exemple le sectionnement de l'œil dans *Un Chien Andalou*) L'extrême précision des détails sensibles et émotifs du rêve transposée au montage cinématographique donne au film sa structure émotive et permet une lecture poétique où les images évoquent entre elles tout un domaine non explicite.⁴⁷

Figure 12

La notion d'image dans le discours surréaliste semble en partie dériver de ce désir de retrouver un ordre non-dualiste de l'homme dans l'univers, cette coïncidence du voyant et du visible, du touchant et du touché qui donne accès à l'unité de la **présence incarnée**. C'est aussi la quête cherchant à entrouvrir une brèche entre le réel et le probable, le conscient et l'inconscient; cette ouverture qui seule saura nous donner accès à un nouvel ordre réuni.⁴⁸

Mais l'ouverture de cette brèche est aussi une façon d'interpeller le désir inconscient qui s'évapore au moment d'être nommé. Représenter le désir comme un fantasme peut avoir l'effet de satisfaire, du moins partiellement, cet état d'incomplétude qui pousse à l'action. Ainsi, pour générer cet état chez le lecteur ou le spectateur, un film, un roman, un lieu architectural ne peuvent que perpétuer l'état d'insatiabilité. Le désir ne peut être assouvi ni représenté; il ne peut être enregistré que par ses transgressions.⁴⁹

Notes du chapitre 1

1 David Michael LEVIN, *The Opening of Vision* (1988), op.cit., p.349.

2 Ibid, pp 350-353

3. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, ed. Gallimard, Paris, 1964, p 223

4. Livre VII de la République.

5. Samuel TODES, "Shadows in knowledge: Plato's Misunderstanding of Shadows, and of Knowledge as a Shadow-free" dans Dialogues in Phenomenology, 1975, p.102.
- 6 [the happening and becoming of truth] Dans M. HEIDEGGER, Poetry, Language and Thought, traduit par Albert Hofstadter, New York: Harper and Row, 1971, p 71.
7. Martin HEIDEGGER, L'Etre et le Temps, trad. de l'allemand par W. Brokmeier, ed. Gallimard, 1963, p 263
8. "Art lets truth originate". Poetry, Language and Thought, op. cit., p.77.
9. Martin HEIDEGGER, Chemins qui ne mènent nulle part, traduit de l'allemand par W. Brokmeier, ed Gallimard, 1962, p.100
10. Ennead 1,6,2 , cite par Gervase MATHEW, Byzantine Aesthetics, John Murray, Londres, 1963, p 19.
- 11 Byzantine Aesthetics, op. cit., p.116.
12. Ibid p 77
- 13 Une etude détaillée du systeme de profondeur dans l'icone dépasse le champ de cette etude Au sujet de la perspective inversée, voir G MATHEW, Byzantine Aesthetics pp 32-36; E SENDLER, Icone, Image de l'Invisible pp.127-140.
14. Egon SENDLER, L'icone, image de l'invisible, éd. Descelée de Brouwer, 1981, p.127.
- 15 Jean PARIS, Painting and Linguistic, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, 1975, p 37
16. Byzantine Aesthetics, op. cit., pp 31-32.
17. L'icone, image de l'invisible, op. cit , p.120.
18. Dans son livre Byzantine Aesthetics, G. Mathew trace les caracteristiques dominantes de l'art byzantin. Une approche mathematique a la beaute (eurhythmos) et un intérêt dans l'Optique expliquent certains aspects de la structure générale des icones.
19. M V ALPATOV, Early Russian Icon Painting, Moscou, 1978, p.33.
- 20 Nathalie LABRECQUE-PERVOUCHINE, L'iconostase: une évolution historique en Russie, e Bellarmin, Montreal, 1982, p 236.
- 21 L'oeuvre d'Andreï Roublev est un exemple de ce naturalisme dans les icones. les trois icones de l'iconostase de Zvéniigorod, et certaines icones du monastere de la Trinite. Pour plus de details sur la lumiere naturelle et la lumiere propre des icones, voir E Sandler, Icones Image de l'Invisible, op. cit , pp.162-171
- 22 Byzantine Aesthetics, op. cit., p.5.
- 23 L'icone, image de l'invisible, op. cit., p.162.

- 24 "Architectural representation beyond perspectivism", op. cit.
25. Dans son livre autobiographique, Aldo Rossi avoue son admiration pour l'architecture des ombres de Boullée. Aldo ROSSI, A Scientific Autobiography, MIT Press, Cambridge Mass, 1981, p 47.
26. Dans "Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs", Abécédaire, op. cit., p.129-133, J Clair établit une analogie intéressante entre la structure du **Grand Verre** et les illustrations de la méthode perspective d'A Bosse
27. André BAZIN, "Pour en finir avec la profondeur de champ". Cahiers du Cinema, no.1 1951. pp.19-20.
- 28 Ibid, p.22.
- 29 Dans son étude sur le cinéma comme image-mouvement, Gilles Deleuze base son analyse sur trois concepts de Bergson. La première distinction établie entre le mouvement et l'espace parcouru, entre un processus hétérogène et un espace géométrisé marque certaines étapes importantes dans l'évolution des techniques de cinéma. Image-Mouvement, éd Minuit, Paris, 1983, pp 9-12.
- 30 A DUDLEY, "On Figuration", Iris, vol.1, no 1, 1983
31. Martin HEIDEGGER, Chemins qui ne mènent nulle part, op cit., das Ge-stell fait référence à "l'encadrement technologique" qui a objectifié la réalité vécue
32. "L'explication ne tient pas tellement du fait que nous sommes exclus du fonctionnement du monde, mais plutôt que notre position naturelle a été déplacée, nous prenons une distance par rapport à son déroulement. L'écran dépasse la fixité de notre position par rapport au monde et fait de ce déplacement notre condition naturelle." A propos du voyeurisme au cinéma, voir S Cavell, The World Viewed, Reflexion on the Ontology of Film, The Viking Press, New York, 1971, p 41.
33. E PANOFSKY, La perspective comme forme symbolique, éd Minuit, Paris, 1975, Berlin, 1927.
- 34 A BRETON, "surrealist situation of the object", dans Manifestoes, p.257, cité par D Veseley, "Surrealisme, myth & modernity", AD Profiles 11, 1983
- 35 D VESELEY, "Surrealism and Architecture", op.cit, p.91
- 36 H G GADAMER, sur l'unité de la peinture, "The speechless image", The Relevance of the Beautiful and other essays, Cambridge University Press, Stuttgart, 1977, p 88.
- 37 Sur le "collage comme une alternative à l'illusionisme perspectif", voir Gregory L ULMER, "The Object of Post-Criticism", in The Anti-Aesthetics, Bay Press, Washington, 1983.
38. Dans un ouvrage sur les films surréalistes, Figures of Desire, University of Illinois Press, Chicago, 1981, Linda Williams analyse la fonction du désir dans l'éclatement de la forme spatiale des films de Buñuel

39. *Un Chien Andalou*, réal. Luis Buñuel, France, 1928, 17min., prod. Luis Buñuel.
- 40 Paul Sandro, *Diversion on Pleasure. Luis Buñuel and the Crisis of Desire*, Ohio State University Press, Colombus, 1987, pp.22-23.
- 41 M MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p.177.
42. P SANDRO, *Diversion on Pleasure: Luis Buñuel and the Crisis of Desire*, op. cit.
43. Dans une étude de psychanalyse du film, *Le Signifiant Imaginaire*, C. Bourgeois, Paris, 1977, Christian Metz montre comment l'oeil du spectateur est assimilé à l'oeil de la camera
44. Linda WILLIAMS, *Figures of Desire*, op. cit., pp.14-16
- 45 D VESELEY, "Surrealism, myth & modernity", op.cit., p.89.
- 46 *Kabinet des Doktors Caligari, Das*, réal. Robert Wiene, Allemagne, 1919, 65min., prod. Bioskop
- 47 "Au cinema, l'obscur, l'indicible, n'exclut pas la clareté, la netteté de l'image. Il s'agit plutôt d'impressions particulieres provoquées par la logique propre aux rêves." *Le Temps Scelle*, op. cit., p.67.
- 48 Linda Williams, *Figures of Desire*, op cit., p 41, parle de "l'unité Imaginaire pré-linguistique de ce moment où la séparation du sujet et du monde n'était pas encore sentie"
49. Sur la valeur du desir et de la transgression dans le montage surrealiste de Buñuel, voir Paul Sandro, *Diversion of Pleasure*, op. cit., pp.40-45.

Chapitre 2: La Quatrième Dimension Filmique¹

Le Montage comme démembrement de la perspective spatiale

A l'époque fleurissante du cinema-montage, Sergei Eisenstein, un des théoriciens-réalisateurs les plus influents de la tradition de l'avant-garde soviétique, explorait les possibilités de démembrer la perspective spatiale du film par l'association d'images symboliques. La dimensionnalité ouverte entre ces concepts associés créait une tension affective, non-représentable mais partie intégrante du rythme du film. Eisenstein était fasciné par le "montage littéraire" japonais de la poésie haikai, un montage d'images qui refuse "la moindre allusion à un sens définitif de l'image".

*"Un vieil étang
Une grenouille plonge
Le bruit de l'eau"*

*"Neige se dépose
Sur les chaumes des roseaux
Coupes pour le toit"*

*"Ah douce indolence
A grand peine on m'a réveille
Pluie de printemps"²*

Le contraste de chaque fragment transmet la puissance poétique de l'invisible qui se révèle sans recourir à la représentation objectivée des apparences. Andreï Tarkovski exprime le même enthousiasme envers cette juxtaposition d'images d'une précision tranchante, une forme d'observation qui ouvre tout un domaine vers l'inconnu et exprime l'indéfinissable. La forme poétique rappelle une réalité qui ne peut être univoque parce qu'elle renvoie à l'expérience vécue et à la reconnaissance d'un souvenir imprimé dans la mémoire. L'image se révèle à travers les associations qui évoquent la vie, une forme d'observation où l'image exprime un "rapport à la réalité".³

1. Le "Cinema Intellectuel"

Alors que la perspective classique visait à présenter objectivement (utilisant la géométrie) le monde tri-dimensionnel tel qu'il pouvait être vu d'un "œil idéal", à travers le montage nous ne construisons plus le monde visuel avec un angle aigu convergeant sur l'horizon. "Nous ouvrons cet angle, tirant la représentation vers nous,

sur nous, dans notre direction... Nous prenons part à ce monde."⁴ En d'autres mots, le montage nous pousse à l'intérieur de la représentation, et le processus d'interprétation des éléments présentés successivement est une dimension importante de l'engagement provoqué par le visionnement du film.⁵ Le spectateur prend une part active de la création à travers sa perception.

La structure des choses⁶

Dans ses premières théories sur le montage cinématographique, Eisenstein définit le "cinéma intellectuel" comme une structure de composition qui cherche à cerner l'abstrait, à le faire apparaître. Cette méthode se base sur une forme d'analogie, la métaphore entre l'image figurative et l'expérience humaine. Le développement émotif du film suit une ascension progressive jusqu'au sommet d'une expérience émotive du spectateur, jusqu'à l'éclatement extatique traduit dans le rythme de l'œuvre. Pour ce faire, le montage utilise des fragments d'un temps expérientiel recombinaisonnés suivant un cheminement narratif. La structure globale du film doit être répétée par l'expérience du spectateur à travers la projection du film.

Les variations de rythme et de tension dans le film *Alexander Nevski*,⁷ le rythme du galop des sabots, étaient dictées par le "battement tumultueux du cœur ému". La figuration (c'est-à-dire le combat sur la glace) et la "structure de composition" (cette variation émotive) se confondent pour créer une image irréductible: "le commencement d'un combat à mort". La structure émotive qui détermine la composition de l'ensemble est communiquée de façon directe au spectateur par le déroulement de l'œuvre sur l'écran. Ainsi, en utilisant l'émotion humaine comme structure de composition, la réitération du temps du film par la projection "suscite infailliblement tout le complexe des sentiments d'où elle est issue".⁸ Le spectateur est transporté dans l'état d'esprit dans lequel se trouvait le réalisateur.⁹

La "persistance de la vision" d'un plan à l'autre crée l'illusion du mouvement sur l'écran, et ouvre un domaine d'association entre chaque image. Pour Eisenstein, le

montage pouvait alors se définir comme l'exposition d'un thème à l'intérieur d'un rythme séquentiel. Mais le film ne se limite pas à présenter une forme narrative structurée de façon purement logique; la forme d'association est composée de façon à traduire un "maximum d'émotion".¹⁰

*"La force du montage réside en ce qu'il inclut dans le processus créatif les émotions et l'esprit du spectateur. Le spectateur est forcé de se déplacer le long de ce même parcours créatif que l'auteur avait lui-même traversé en créant l'image. Le spectateur ne voit pas seulement les éléments représentés du travail fini, mais fait aussi l'expérience du processus dynamique de l'émergence et de l'assemblage de l'image tout comme l'auteur en avait d'abord fait l'expérience."*¹¹

Figure 13



Le film ne peut se réduire en une somme d'images, mais doit être perçu comme une "forme temporelle"¹² M. Merleau-Ponty rappelle l'expérience ou Poudovkine qui, prenant un gros plan de Mosjoukine dans une absence totale d'expression, projette d'abord l'image à la suite d'une assiette de potage, puis après le cercueil d'une jeune femme, et enfin après un enfant occupé à ses jeux. Ce qui marqua l'auditoire témoin ce montage successif, fut d'abord que Mosjoukine semblait porter son attention sur les différentes situations; ensuite, "qu'il regardait l'assiette d'un air pensif, la femme avec douleur, l'enfant avec un lumineux sourire."¹³ Une variété d'expressions avait été perçue à travers l'image fixe et impassible de l'acteur. C'est que le film a cette faculté de traduire dans son développement un état d'être qui, sans être représenté de façon explicite, pourra être déchiffré. L'expression au cinéma ne s'adresse pas à la pensée réflexive, mais est communiquée à travers l'expérience directe, nous coexistons avec l'événement. Les pensées d'un individu ne nous sont pas communiquées de façon discursive, mais à travers la conduite, les gestes, le regard, à travers la totalité du comportement avec lequel nous entrons en relation de façon directe. Pour définir le



Figure 14

Le parcours défini par le film engage le spectateur au niveau même du processus créatif. La question de la procession à l'intérieur du nouvel espace encadré par le montage cinématographique peut être posée en termes d'expérience de l'espace architecturale. La présence du spectateur dans le processus de création définit la possibilité d'un nouveau rituel.

vertige par exemple, l'image pourrait essayer de rendre le lieu instable, mais le cinéma cherchera plutôt à montrer les contorsions du corps déséquilibré.¹⁴

Le montage d'images défini comme *cinéma intellectuel* prit pour Eisenstein la forme d'une description d'idées abstraites représentées de façon concrète. Si l'image d'une pierre tombale était suivie d'une femme portant le deuil, le spectateur en conclurait veuve. Chaque image est représentée "objectivement", mais le concept rendu explicite par la juxtaposition des deux représentations est "objectivement non-représentable". C'est l'émergence d'un nouveau concept.¹⁵ En d'autres termes, le spectateur n'est pas soumis à la domination d'une image purement représentative, mais s'ouvre à une nouvelle forme de participation il s'unit à travers le processus d'interprétation à l'intention de l'auteur. Cette forme d'association présente un nouveau concept non-objectif, sans toutefois s'affranchir de la volonté du réalisateur.¹⁶

La substitution métonymique d'une image pour un concept défini exige une logique d'enchaînement temporelle qui affectera la forme narrative du film. Pour Eisenstein, il semble qu'aucun concept abstrait ne pouvait résister à une représentation concrète, si seulement assez d'effort était appliqué au raffinement de la présentation.

La complexité qui caractérise l'association entre les images agit également dans la superposition de son et d'images. Le montage des films parlants établit une correspondance entre les champs pictural et auditif, et crée chez le spectateur un état émotif ne pouvant être réduit à la seule composante musicale ou visuelle.¹⁷ Seulement, l'avènement du cinéma-parlant devait transformer de façon évidente la forme narrative des films d'Eisenstein. Dans la génération des films muets (*Octobre*,¹⁸ *Potemkine*,¹⁹ .), l'auteur devait se préoccuper davantage

de la structure interne de chaque plan sequence. La complexité intrinsèque de l'image était nécessaire à la traduction d'une forme narrative privée de la parole. L'indefinissable (irréductible) de l'image devait communiquer l'indicible du texte. Dans ses derniers films, la continuité est assurée par la linéarité d'une histoire racontée, et la conception avant tournage était élaborée de façon plus stricte comme une succession d'images esquissées dans leur valeur statique, puis mises en mouvement par l'enchaînement de la projection. Le temps de l'action soumis au dialogue impose une cohérence du temps qui ne peut pas être sectionné de façon aussi drastique. Le premier film parlant d'Eisenstein, *Alexandre Nevski*, illustre la corrélation du montage visuel et sonore. Dans son premier film où le son synchronisé remplace le texte écrit, le montage de son et d'image le plus puissant apparaît en fait dans les scènes de bataille où la musique plutôt que le dialogue joue sur l'intensité dramatique. Alors que l'emphasis est mise sur le jeu des acteurs, le montage révèle toutes ses possibilités lorsqu'il constitue non pas une structure fixe imposée sur une succession d'images, mais bien lorsqu'existe une réciprocity entre le contenu et la forme du film.

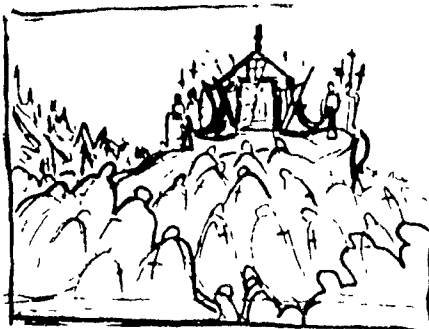


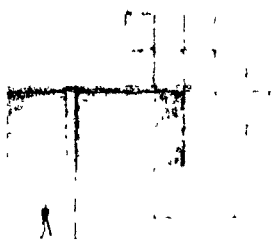
Figure 15

L'image est perçue avec plus que les indications générales incluses à l'intérieur d'une scène spécifique. La "somme de ses vibrations comme un tout, comme une unité complexe des manifestations de tous ses stimuli, est présente".²⁰ De façon similaire, dans la superposition des sons musicaux, chaque note est distincte, mais l'effet de la composition ne peut être représenté de façon statique. La superposition des sons n'est inscrite que dans cet espace intermédiaire (entre l'organe perceptif et le cerveau) et est soumise à une "subjectification". La discrimination des sons, comme l'association des éléments



Figure 16

Le parallèle entre la progression du film et le rythme musical rappelle cette même relation entre l'harmonie en musique et le rythme architectural, les ordres architecturaux



du montage, est soumise à une évaluation subjective et ne peuvent être tracées dans un cadre statique. La valeur authentique de l'interaction émerge uniquement du processus dialectique du passage du film à travers le projecteur, ou la performance musicale de la pièce. Le montage consiste en une juxtaposition de plans-sequences où "les pièces sont jointes ensemble suivant leur longueur, dans une formule-schema correspondant à une mesure de musique" ²¹ Eisenstein applique la 'règle des nombres simples' qui ont un effet physiologique sur la perception.

Bien que les premières théories²² d'Eisenstein soit dominees par l'obsession de la manipulation formelle, sa comparaison avec la superposition des sons montre une conscience des limitation inhérentes au cinéma intellectuel. Dans ses écrits de 1935, Eisenstein decrivait le rôle de l'art comme un acces a la synthese entre l'emotional et l'intellectuel dans une forme dialectique qui implique plus qu'un simple "processus" ou "mouvement". L'oeuvre implique une 'unite duelle' entre le contenu et la forme. C'est la un des aspects theorique qu'il explorera tout au long de son developpement comme theoricien, et de sa carriere de réalisateur.²³

2. Piranesi et le "rythme des formes coulant les unes dans les autres"

Plus tard a la fin de sa carriere, Eisenstein oriente ses études théoriques sur "l'organisme" de l'oeuvre. La Non-Indifferente Nature constitue un recueil d'articles écrits entre 1945-1947 (peu de temps avant sa mort) et represente une réévaluation du

montage intellectuel. L'unité du thème dans le montage d'Eisenstein découle de ce que l'oeuvre d'art se structure suivant les mêmes lois qui déterminent les phénomènes organiques de la nature, le développement émotif. Aussi, l'organicité de chaque

*Ie Partie__ Des hommes et des vers.
Exposé de l'action Le climat sur le
Cuirasse. Viande verreuse. Effervescence
parmi les marins*

*Ile Partie__ Le drame de Tendra.
"Branle-bas!" Refus de manger la soupe
verreuse. La scène de bâche "Frères!" Le
refus de tirer Le soulèvement Massacre
des officiers*

*IIIe Partie__ L'appel du mort
Les brumes. Le corps de Vakoulintchouk
dans le port d'Odessa. Lamentations sur le
cadavre. Le meeting de l'indignation. Le
drapeau rouge hisse*

*IVe Partie__ L'escalier d'Odessa.
Fraternisation de la rive et du cuirasse
Les voiles apportent les provisions. La
fusillade sur l'escalier d'Odessa. Le coup
de semonce du cuirasse sur le "Q.G. des
général"*

*Ve Partie__ Rencontre avec l'escadre.
La nuit de veille La rencontre avec
l'escadre La machine "Frères!" L'escadre
refuse de tirer Le cuirasse passe
victorieusement au milieu de l'escadre*²⁴

séquence reproduit le rythme du développement de la totalité. Le **Cuirasse Potemkine** est un exemple remarquable de composition classique, (c'est-à-dire la "tragédie dans sa forme la plus canonique"), la pièce en cinq actes, qui porte le spectateur au sommet du déploiement émotif. Chaque partie du drame diffère dans leur action, mais les cinq épisodes sont cimentés par une double répétition. L'appel à l'unité fraternelle révolutionnaire qui structure le thème du film est repris (comme à une autre échelle) à différentes étapes du déroulement. Dans le second acte par exemple, un petit groupe de mutins lance un appel à l'unité fraternelle et tout le cuirasse est ramené à l'unité. Dans la dernière scène, la totalité du cuirasse confronte aux canons de l'escadre lance le même appel à l'unité, et c'est tout l'organisme de la flotte qui est avec le cuirasse révolté. Pour Eisenstein, la compréhension des techniques et de la structure est indispensable à la création d'une oeuvre organique.

Mais l'oeuvre ne deviendra organique (du domaine du pathétique) que lorsque le thème de l'oeuvre et son contenu, son idée seront organiquement "inséparables des pensées, des sentiments, de la manière d'être et de l'existence même de l'auteur"²⁵. L'action du pathétique d'une oeuvre consiste à amener le spectateur à l'extase, sortir hors de soi, de l'équilibre et de l'état habituel, la constante "frenésie". Cette action pathétique

se traduit dans tout art comme la capacité à émouvoir et captiver; de faire passer le spectateur "d'une intensité à une autre, d'une 'dimension' à une autre".²⁶ Et la structure du pathétique suit le schéma d'une "réaction en chaîne": la tension est accumulée jusqu'à l'explosion, puis les bonds d'explosion en explosion donne "le tableau structural le plus net des bonds d'un état à l'autre, si caractéristique des extases partielles s'additionnant en le pathétique du tout."²⁷

Le terme "extase" dans le vocabulaire d'Eisenstein ne semble révéler que partiellement à l'état d'exaltation qui provient d'une extrême joie ou admiration, et qui implique une forme de passivité contemplative. Le rôle de l'état extatique dans l'œuvre d'art rejoint pour lui le sens "d'union avec le transcendant" avec qui nous entrons en communion pour mieux sortir de nos limites. Pour Eisenstein, cette communion à laquelle il aspire implique les principes de lois qui régissent le fonctionnement de l'univers, la nature. L'état extatique nous permet ainsi d'entrer en "communion" avec la "perception des lois de l'existence, de la matière ressentie comme un perpétuel devenir."²⁸ Le montage des eaux-fortes de Piranesi crée cet état extatique où l'espace s'explode au-delà des limites de l'image et défini par la structure d'un ordre transcendant.

La fluidité des formes

"On considère que l'une des plus grandes qualités des constructions et ensembles architecturaux est le passage harmonieux de certaines formes en d'autres --une sorte de 'transvasement' des une dans les autres.

Cela est immédiatement perceptible dans les spécimens parfaits de l'architecture.

Et la dynamique de ces éléments de construction 'coulant' l'un dans l'autre contribue à l'emprise émotionnelle de ce tout 'non figuratif', 'informel' que représente pour nous un édifice véritablement harmonieux

Dans ce cas précis, 'l'informel' et le 'non-figuratif' n'enlèvent en aucune façon à un tel ensemble son caractère 'image' très nettement exprimé"

S. Eisenstein ²⁹

La série d'eaux-fortes de Piranesi sur le thème des Prisons est caractérisée par un enchevêtrement de poutres, d'escaliers et de ponts suspendus dans les airs qui émergent des profondeurs de l'image et se projettent au-delà de l'avant-plan. Les jeux d'ombre contribuent à déformer la structure spatiale, et à porter une ambiguïté sur les notions

d'intérieur et d'extérieur de l'espace des Prisons. La structure piranesienne se projette vers l'avant, se perd aux limites de l'image et submerge l'observateur dans la structure encadrée par les arcades. De la même façon, le *cinema intellectuel* d'Eisenstein cherchait à inclure la participation du spectateur dans la création de l'image.

Le *cinema intellectuel* manipule l'image de la réalité pour transporter le spectateur dans un nouveau lieu; il ne signifie pas pour autant la négation de la dynamique interne de la construction filmique. Au contraire, considérant cette tension dynamique à l'intérieur du cadre, Eisenstein fait du "montage intellectuel" le moyen d'impliquer le spectateur dans le processus dynamique de la production du nouveau lieu. Cette même interaction d'une dynamique interne et d'un montage dynamique semble attirer Eisenstein vers les *Invenzioni capricciosi* de Piranesi où les distortions et interpenetrations spatiales conservent le caractère figuratif des éléments individuels.

*"La nature des fantaisies architecturales ou un système de visions se transforme en d'autres; où des plans, s'ouvrant à l'infini les uns derrière les autres, emportent le regard vers des lointains inconnus, tandis que les escaliers, redan après redan, se dressent vers le ciel ou bien, en cascade inverse des même redans, devalent vers le bas"*³⁰

Dans son essai sur l'architecture "théorique" de Piranesi,³¹ Eisenstein propose un itinéraire à l'intérieur de l'espace extatique des *Carceri*. Il applique sa *méthode de l'extatisation* à une première eau forte, partie des '*Opere varie*', qu'il tente de faire sortir hors d'elle-même, hors de ses limites. La planche *Carcere oscura* est mis en mouvement et amène à réagir de façon dynamique, comme le résultat d'une explosion idéale des tensions formelles à l'intérieur d'elle. La méthode d'analyse d'Eisenstein est en continuité avec sa théorie du montage qu'il définit comme "l'état de l'explosion de l'image". La tension à l'intérieur du cadre augmente jusqu'à ce qu'elle atteigne un sommet, lorsqu'elle ne peut plus s'accroître, alors "l'image explose, se séparant en deux pièces de montage"³². L'image et le montage ne peuvent donc pas s'opposer comme des sphères séparées, mais doivent être

considérés comme des stades d'un même processus qui se complètent comme un "saut dialectique de quantité à qualité."³³

Dans son état actuel, la planche connaît une certaine "sortie hors de soi", non pas comme une explosion, mais comme une "dissolution". Eisenstein y applique dix explosions qui vont suffire à "transfigurer" extatiquement son schéma. Il projette en mouvement l'espace relativement statique du Carcere Oscuro comme pour "remplir l'espace vide entre la gravure de 1743 et la première série des Invenzioni capricciosi"³⁴ La continuité qu'il trace entre les différentes étapes de l'œuvre de Piranesi est basée sur la technique de *montage intellectuel*. La série des Carceri (des Opere varie aux Invenzioni capricciosi di carceri) est perçue comme une totalité composée de fragments déconnectés appartenant à une seule séquence.

La seconde gravure qui glisse sous le regard perspicace d'Eisenstein (la planche XI des Invenzioni capricciosi) constitue un équivalent dynamique de la première, "après son explosion dans une envolée extatique".³⁵ L'aspect figuratif des objets à l'intérieur des Carcere oscuro a été conservé, et ce sont "les moyens de la représentation qui 's'éparpillent'".³⁶ La lumière amollie la densité de la forme qui se diffuse, et la précision du trait se dissout en contours flous. Dans les Invenzioni capricciosi, la figuration des objets en tant qu'élément physique de la représentation s'éparpille à leur tour, la matérialité figurative des éléments n'est pas affectée, mais les éléments eux-mêmes sont "déplacés": "la pierre se 'décale' d'une autre pierre mais conserve sa figurative matérialité 'pierreuse'".³⁷

Dans la seconde étape des Carceri, Piranesi ajoute des nouveaux premiers plans qui rejettent en profondeur les amoncellements perspectifs. Les perspectives s'amoncellent



Figure 17

*"Un plan jaillit d'un autre plan et par un système d'explosions s'enfonce en profondeur. Ou bien, par un système de nouveaux premiers plans toujours surgissant, s'évade dans leur succession de l'eau-forte, plonge en avant, avance sur le spectateur."*³⁹

en une vision de demence, mais chaque élément perspectif conserve sa cohérence spatiale. La réalité figurative des objets eux-même n'est transgressée nulle part. La demence est dans le montage, dans l'amoncellement, qui fait exploser "les fondement même de leur 'virtualité' usuelle"³⁸

La distortion de la continuité spatiale semble aplanir la profondeur infinie qui se projette ultimement dans l'espace du spectateur. L'extrême éloignement des plans et la densité accrue avec la distance contribuent à marquer ce bond qualitatif inattendu de l'espace et de l'échelle des grandeurs. Le processus de construction repoussant un plan hors d'un autre traduit la simultanéité des tendances opposées. L'étape suivante vers le déploiement extatique est anticipée par Eisenstein comme l'explosion de la figuration elle-même. La matérialité pierreuse sera remplacée par un système d'angles et de surfaces s'intersectant pour former la base géométrique des formes d'où se construira l'apparence figurative des éléments d'une nouvelle architecture.

Le rythme des formes "coulant les unes dans les autres", le "rapport de volumes et d'espaces", comme une mélodie reflète la complexité des conceptions sociales d'où l'œuvre architecturale est issue. Eisenstein critique l'architecture de gauche (le constructivisme) qui consistait en la négation du contenu image de l'édifice et dépendait entièrement en des buts utilitaires et la spécificité des matériaux de construction. Il critique également l'architecture qui "substitue au contenu image de l'édifice, une reconstruction eclectique 'par fragments' d'éléments pris aux époques architecturales révolues"⁴⁰

La base de l'harmonie de l'amoncellement des masses en architecture, c'est-à-dire la modulation des formes et des fragmentations rythmiques est la même que l'on retrouve à

la base de la création des oeuvres musicales, picturales ou du montage cinématographique. Aussi, à la base des projets architecturaux il y a la même émotion qui, selon le degré de "l'obsession inspiratrice" qui influença l'auteur, se repand "en flammes d'extase".⁴¹ Tout le délire architectural ne se trouve pas dans les eaux-fortes de Piranesi, mais au-delà de leur limites. L'état extatique est la source première de l'image et l'élément essentiel pour que le spectateur impressionné se mette lui-même en état d'extase...

Dans son étude sur Piranesi et l'Avant-garde,⁴² Manfredo Tafuri rappelle la dédicace de Prima parte de architectura e prospettiva où Piranesi établit le rôle autonome de l'utopie. Il exalte la capacité de l'imagination à créer des *modèles* valides dans le futur comme valeurs nouvelles, et dans le présent comme contestations immédiates de "l'abus de ceux qui possèdent richesse, et qui nous font croire qu'ils sont eux-mêmes capables de contrôler les opérations de l'Architecture."⁴³ L'évocation d'une structuralité primordiale et la désarticulation de la structure évoquée dénotent cette intensité évidente de remettre en question la stabilité de l'édifice perspectif. La désintégration de la cohérence de la structure elle-même oblige le spectateur à recomposer les distortions spatiales (finalement insolubles) et participe ainsi au processus mental de reconstruction proposé par Piranesi. Tafuri qualifie plus loin "d'utopie négative" l'univers piranesien composé de distortions délirantes. Tafuri voit dans l'espace en continuelle métamorphose des Carceri le divorce définitif des "signes" architecturaux et de leur "signification". La contestation de Piranesi selon lui n'attaque pas seulement la "perspective comme forme symbolique", mais marque la naissance d'une architecture privée de signification, détachée de tout système symbolique, de toute "valeur" autre que l'architecture elle-même.⁴⁴ Il semble toutefois que la critique de Tafuri néglige le fait que l'architecture peut dès lors retrouver sa valeur inhérente non plus soumise à la domination dialectique de la perspective, mais une réunification du contenu et de la forme. Il n'en reste pas moins que l'utopie ou le projet théorique place le rôle de la fiction comme "anticipation positive", comme la seule alternative adéquate pour un travail intellectuel qui n'abandonne pas l'engagement de faire des projets.⁴⁵

3. Histoire et forme narrative



Figure 18

Dans Montage Eisenstein, Jacques Aumont met l'emphase sur le caractère fictif qu'Eisenstein accorde à l'histoire. Il s'approprie l'histoire au niveau de la représentation comme du contenu factuel et se permet de réécrire l'événement en manipulant formellement l'enchaînement narratif. Dans le film Octobre, la montée de l'escalier au Palais d'Hiver par le chef du gouvernement Provisoire est représentée de façon à induire une critique ironique de l'ascension ("l'ascension vers nulle part") de Kerenski. La scène de la montée est répétée de façon identique et annulée par un retour perpétuel à la première marche, l'image symbolique de la montée devient un "symbole ironique de son ascension aux cimes du pouvoir suprême"⁴⁶. La répétition de la même scène s'oppose aux bonds qualitatifs (extatiques) de dimension en dimension et empêche l'ascension réelle du président interimaire. Le délai de l'explosion extatique contribue au renversement ironique de la scène.

Similarité dans le dissimilaire⁴⁷

Le montage d'Eisenstein, en tant qu'instance créatrice dans le processus de production du film fut condamné par les neo-réalistes d'après-guerre. La divergence provenait d'abord d'une attitude différente face à la "réalité". Pour André Bazin⁴⁸ (un des critiques les plus acerbes envers les théories d'Eisenstein dans les années 40-50), le cinéma doit s'effacer devant le réel et représenter de façon la plus fidèle la "réalité" telle qu'enregistrée. En proposant un *cinéma intellectuel*, Eisenstein voulait permettre à une réalité non-objective incluse dans l'image de se révéler. Mais contrairement au montage surréaliste, ces idées communiquées par le montage prirent la forme de manipulation des séquences cherchant à communiquer des idées propagandistes⁴⁹. Le concept de vérité qui se dévoile à travers la projection de l'œuvre ne rejoint que partiellement le concept heideggerien de vérité comme "révélation", aletheia. En fait,

Eisenstein expose des vérités discursives qui existent avant la conception de l'oeuvre d'art. Les vérités scientifiques et philosophiques (politiques) sont le sujet du film, et le film agit comme un transfert mécanique de ces vérités à l'audience.⁵⁰

Le cinéma montage qui établit de façon univoque le trajet du spectateur s'oppose à la compréhension herméneutique de l'oeuvre d'art en offrant à l'audience la totalité de la vérité qui réside dans le modèle du film. L'audience est soumise aux choix pré-établis du réalisateur. Contrairement à la compréhension herméneutique, le *cinéma intellectuel* ne constitue pas "une réponse à laquelle l'audience doit trouver sa propre question. Question et réponse sont antérieures au film."⁵¹ En considérant le cinéma comme un véhicule, Eisenstein néglige la primauté de l'événement parce que la présentation (projection) est planifiée en fonction des fins qui ne sont pas intégrales à l'oeuvre.

L'approche "structuraliste" réduit le cinéma en un système de signes, comme un langage image, et traduit l'expression cinématographique en termes de langage. Tous les textes sont alors traités comme "des versions égales d'un mythe central où l'importance [repose] sur la structure"⁵². Le processus de création et la forme de narration sont conçus de façon linéaire comme l'illustration d'un texte pré-établi. La fonction du montage comme métonymie renvoie un aspect de l'image dans le plan suivant par un signe précisant la signification narrative, et l'ensemble tend vers la compréhension globale de l'image ultime. Le cinéma est analysé en termes de 'discours image' visant à illustrer la forme narrative dans un "genre" régi par un système dialectique particulier.⁵³ Ces 'figures' au cinéma sont catégorisées en un système dont le réalisateur se servira pour exprimer le narratif, le film devient le langage codifié du narrateur.

Mais les figures sont précisément ces éléments textuels qui compliquent et démontent la structure. La métaphore inclut simultanément une structure de substitution qui interagit avec le processus de figuration. Dans une étude sur l'interprétation herméneutique, *La Métaphore Vive*, Paul Ricoeur définit la figure métaphorique non pas en terme de structure, mais comme processus et substitution, comme 'événement' du discours. Ainsi, la figure ne peut être réduite à un sens absolu (exacte), ni comme une image immuable, mais par sa capacité à changer les règles même du discours permet "d'étendre le champ de signification et nous invite à meubler cet espace par l'interprétation."⁵⁴

Plutôt qu'une méthode "d'analyse à travers la séparation" des éléments constituant le processus de figuration, Ricoeur propose une approche dialectique. La question, dit-il, "n'est pas une métaphore découlant d'un lexique et répondant à certaines pressions

psychiques, la métaphore est un événement à l'intérieur duquel le psyche et le système linguistique s'ajustent l'un à l'autre. Et aucune analyse de cet événement ne peut négliger cette interaction."⁵⁵ Alors que la metonymie place le phénomène d'association comme façon de diriger le sens d'une image, la métaphore tend à réorienter complètement le sens par un déplacement du champ sémantique. retrouver la "similarité dans le dissimilaire". La métaphore conçue non pas comme une substitution verbale mais comme un déplacement introduit un élément de dissonance et induit dans le film tout un domaine ouvert à l'interprétation

Cette attitude face au rôle même de l'oeuvre d'art différencie clairement la forme de montage des films d'Andrei Tarkovski ou la dynamique du film ne peut plus être réduite, comme dans certains films d'Eisenstein, en une succession d'images fixes. En opposition au *cinéma de montage* qui propose au spectateur le déchiffrement d'énigmes (de symboles) dont chacune comporte sa solution précise, les films de Tarkovski cherchent à préserver le temps propre de l'action et présentent le monde dans un cadre différent, la projection s'affranchit de l'auteur et dépasse les limites de l'écran. Le spectateur peut ainsi contribuer au *processus de création* en apportant "comme en surimpression, sa propre expérience à ce qu'il voit."⁵⁶ Dans le prochain chapitre, nous verrons comment Tarkovski traduit, dans le rythme de chaque image, un thème central au film. L'interaction d'images ouvre alors un champ d'interprétation où le spectateur recrée à chaque fois un nouveau trajet.

La forme narrative chez Tarkovski

À l'opposé d'Eisenstein, l'art cinématographique de Tarkovski n'est ni un moyen de propagande ni une façon de traduire en images un discours préconçu. Le film devient plutôt un "moule de l'âme humaine", et recrée l'expérience humaine dans ce qu'elle a d'unique. Ultimement, la forme et le contenu des films d'Eisenstein sont retenus ensemble en donnant au montage la structure des émotions qui affectent les personnages au cours du déroulement narratif. Dans les films de Tarkovski, une temporalité hors du temps de la projection transcende la totalité du film. Le spectateur effectue le même trajet créatif à travers la projection, mais il semble du même coup avoir accès à un ordre où l'espace et le temps sont finalement réciproques, un ordre qui était présent avant la projection mais accessible seulement à travers elle.

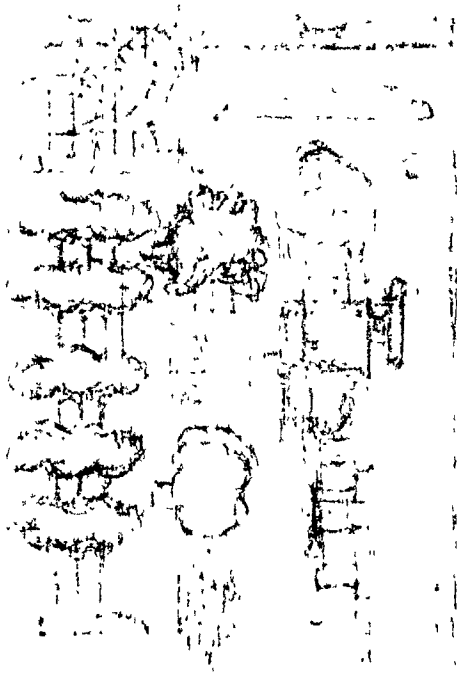


Figure 19

L'élaboration d'un 'narratif architectural' peut trouver sa traduction comme dans l'oeuvre de J. Hejduk dans le jeu de "personnification" ou non plus la linéarité d'une histoire mais plutôt le caractère des personnages modèle et qualifie l'environnement

Le temps suspendu tout au long d'une scène extérieure ou la caméra suit sans interruption le sacrifice d'un homme pour l'humanité (*Le Sacrifice*); le temps cyclique de l'eau qui "remonte" la rivière pour retourner à son point de départ (*Stalker*);⁵⁷ le temps qui se dilate entre chaque goutte de pluie qui tombe à interval irrégulier (*Nostalgia*);⁵⁸ cette réciprocity du temps et de l'espace vient de ce que la forme du film est plus qu'une structure de montage, elle est l'histoire même à être racontée. Si le film sur Andreï Roublev⁵⁹ traite des icônes, c'est davantage par l'opacité de l'image cinématographique créée par Tarkovski que par une représentation explicite des icônes, si *Le Sacrifice* traite de l'éternel retour, c'est dans le dialogue des personnages, mais surtout dans le temps cyclique, l'espace circulaire du film. Le temps intrinsèque de chaque plan est utilisé comme liant entre chaque séquence, et le montage permet au spectateur de recréer son propre espace imaginaire à travers non plus une histoire mais un rythme pré-établi.

Tarkovski préconise ainsi une approche à la création d'images qui, plus radicalement que ne le proposait Eisenstein (du moins en comparaison avec sa théorie du *cinéma intellectuel*), cherche à transcender la linéarité de la planification. La complexité du montage et du rythme est incluse dans chaque fragment (dans l'image elle-même, comme dans une icône) et désarticule la structure temporelle aussi bien que spatiale. Le processus même de la conception du film engage l'auteur dans une structure temporelle qui devient partie intégrante de la forme narrative. Le film fixe alors avec précision sur la pellicule le "temps qui dépasse les limites de son cadre".

Le dernier chapitre constitue un itinéraire à l'intérieur de certaines oeuvres d'Andrei Tarkovski, et plus particulièrement *Le Sacrifice*, le dernier film qu'il termina avant sa mort (1986). La composition de l'image ainsi que le rythme temporel de chacun de ses films traduit la préoccupation de l'auteur à communiquer, dans la composition de l'oeuvre, la finalité de chaque action. Le trajet que nous proposerons vise d'abord l'exploration d'une dimension rendue inhabitable par l'encadrement rationnel du monde technologique. Nous tentons de cerner une possibilité ouverte par le film d'habiter un ordre qui répond à notre façon d'être dans le monde (l'expérience vécue éminemment temporelle)

Notes du chapitre 2

- 1 "The Filmic Fourth Dimension" est le titre d'un des essais de S. Eisenstein compris dans *Film Form*, traduit du russe par Jay Leyda, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1949.
- 2 Cite par A. TARKOVSKI, *Le Temps Scelle*, Editions de l'Etoile/ Cahiers du cinema, 1989, p 101
- 3 *Le Temps Scelle*, op.cit., p 66
- 4 S.M. EISENSTEIN, *The Film Sense*, traduit du russe par Jay Leyda, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1942, p 96.
- 5 Dans son essai sur *Martin Heidegger*, G. Steiner rappelle que l'authenticité de l'être tient à sa finitude, un temps détermine "L'être authentique est donc un être-vers-la-mort." p.135. Le temps du film, à travers son déroulement expérientiel, nous confronte aussi à notre finitude lorsque le narratif traverse les étapes du déroulement qui nous mènent vers la fin.
- 6 L'analyse de la "structure de composition" fait partie d'un ouvrage élaboré par S.M. Eisenstein à la fin de sa vie, et reste inachevé. *La Non-Indifférente Nature*, (1945-47), traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer, Union Générale d'Éditeurs, Paris, 1976, pp.31-45.
7. *Aleksandr Nevskij*, réal. S. Eisenstein, URSS, 1938, 108min., prod. Mosfilm
- 8 *La Non-Indifférente Nature*, op.cit., p 35.
- 9 Cet effet est particulièrement évident en musique où nous sommes soumis directement à l'influence inspiratrice du compositeur. "Elle, la musique, me transporte directement, immédiatement dans l'état d'esprit dans lequel se trouvait celui qui composait la musique." Leon Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer*, XXIII, cite par S. Eisenstein

- 10 The Film Sense, op. cit., pp 3-4.
- 11 Ibid, p 32
- 12 M MERLEAU-PONTY, Sens et non-seens, collection pensées, éd. Nagel, Paris, 1966, p 96
- 13 Ibid, p 97
- 14 Ibid, p 104
- 15 The Film Sense, op cit., p 8
- 16 En observant la forme narrative chez Tarkovski, nous verrons que le champ d'interpretation ouvert par le montage d'Eisenstein demeure limité à une signification univoque dictée par l'auteur
- 17 Certains réalisateurs ont joué avec la dissociation des composantes auditives et visuelles. Nous pensons particulièrement à Robert Bresson, dans son film **L'Argent** la forme littéraire du dialogue établit une distance dialectique entre le narratif et le déroulement visuel
- 18 **Oktjabr**, réal S. Eisenstein, Russe, 1927-28, prod. Soukino.
- 19 **Bronenosets Potemkin**, réal S. Eisenstein, URSS, 1925, 65min., prod. Gosmiko; aussi, **Stachka** (la greve), 1924, 82min., prod. Goskino
- 20 Film Form, op cit., p 67.
- 21 Eisenstein pousse plus loin sa comparaison avec montage musical, la jazz, ou le "volume musical" n'est plus créée à travers une succession-éloignement de plans mais par une juxtaposition de mélodies. Film Form, op. cit., pp.67-69
- 22 Nous faisons ici particulièrement référence au cinéma intellectuel et aux développements théoriques de The Film Sense (1935).
- 23 En confrontant conscience et émotion, le film révèle une vérité inhérente à la structure même de l'œuvre le **contenu** s'associe à la **conscience** de la nature dualiste de l'homme. Film Form, op cit., pp.144-45
- 24 Ce texte, tiré de La Non-Indifférente Nature, op cit., p 52, vise à rappeler partiellement la progression de l'action du film **Le Cuirassé Potemkine**. Nous comprenons toutefois que le visionnement du film est nécessaire à la compréhension de l'extrait.
- 25 La Non-Indifférente Nature, op cit., p 98
- 26 Ibid, p 79
- 27 Ibid, p 113
- 28 La Non-Indifférente Nature, op cit., p 373.
- 29 Ibid, p 299

- 30 Ibid, p 286
31. "Piranesi ou la fluidité des formes", La Non-Indifférente Nature, chapitre V.
- 32 S M Eisenstein, Lessons with Eisenstein (New York Hill & Wang, 1962), p 124 cité par M Tafuri, p.56
- 33 Manfredo TAFURI, dans son livre The Sphere and the Labyrinth, MIT Press, Cambridge, Mass., consacre un chapitre sur l'analyse cinématographique de l'œuvre de Piranesi par Eisenstein (p 56)
- 34 Sur l'analyse de la "transfiguration extatique" de l'œuvre de Piranesi par Eisenstein, voir M TAFURI, The Sphere and the Labyrinth, op. cit., p 56-58
- 35 La Non-Indifférente Nature, op. cit., p 285
- 36 Ibid
- 37 Ibid, p 292-293
- 38 Ibid, p 293
- 39 Ibid, p 314.
- 40 Ibid, pp 299-300
- 41 Ibid, pp 302-304
- 42 The sphere and the labyrinth, op cit
- 43 Ibid, p 29
44. Sa critique découle de son attitude marxiste au projet social
- 45 The Sphere and the Labyrinth, op cit, p.30
- 46 La Non-Indifférente Nature, op cit, p 305
- 47 Cette définition de la métaphore est basée sur le concept d'interprétation de Ricoeur dans Time and Narrative
- 48 Andre Bazin. Qu'est-ce que le cinéma?
- 49 Les propositions pour un cinéma intellectuel dans lequel Eisenstein demande une association d'images visibles avec les concepts qui seront entièrement exemplifiés dans ces images concrètes est typique de cette attitude marxiste d'Eisenstein. Sa tendance matérialiste repose sur une notion de perfectibilité potentielle et réalisable qui est central au dogme marxiste socialiste. Pour une analyse des influences marxistes et hégéliennes sur le montage d'Eisenstein, voir J NEWCOMB, Film from a hermeneutic standpoint, Ann Arbor, Michigan, 1978, p 50

- 50 Dans son étude sur le film montage, J. NEWCOMB, Film from an hermeneutic standpoint, op cit , pp 54-55, fait l'analyse du concept herméneutique de vérité dans l'oeuvre de Eisenstein suivant la tradition de Heidegger et de Gadamer
- 51 J Newcomb, Film from a Hermeneutic standpoint, p.54
- 52 A DUDLEY, "On Figuration", Iris, 1983, p 116
- 53 Sur l'analyse du langage cinématographique et l'importance de la figuration dans l'approche hermeneutique de Paul Ricoeur, Andrew Dudley, "On Figuration", op. cit..
- 54 "On Figuration", op cit , p 124
- 55 P RICOEUR, The Rule of Metaphor, p 132-133; cite par A. Dudley, "on Figuration", op cit , p 125.
- 56 Le Temps Scelle, op cit , p.165.
- 57 Dans le film *Stalker*, le mouvement de la camera à contre-courant dans la riviere induit dans le temps un mouvement vertical (un temps vertical) et cyclique. *Stalker*, real A Tarkovski, URSS, 1979, 161min., prod Mosfilm.
- 58 *Nostalghia*, real A Tarkovski, Italie, 1983, 130min., prod. RAI RETE.
- 59 A Roublev fut un mystique russe du 14e siecle qui consacra sa vie a l'execution des icones Tarkovski avait eu le support financier du VGIK pour produire une fresque historique rendant hommage a Roublev Andreij Rublev, real A Tarkovski, URSS, 1966, 185min , prod. Mosfilm

Chapitre 3. Le Sacrifice

Au delà du Montage, la poésie spatiale de Tarkovski

"Si Tarkovski est pour moi le plus grand c'est parce qu'il apporte au cinématographe -- dans sa spécificité -- un nouveau langage qui lui permet de saisir la vie comme apparence, la vie comme songe"

Ingmar Bergman¹

1. Thèmes Tarkovskiens

Dans son livre auto-biographique, Andreï Tarkovski s'entretient sur le temps, Le Temps Scellé, et la logique d'une pensée qui imprime sur la mémoire l'intensité spécifique de chaque moment. Cette logique dit-il requiert parfois pour s'exprimer des formes distinctes de celles de la logique abstraite. La "logique de la pensée" suit une forme d'enchaînement qui déjoue la linéarité de la systématisation perspective. Dès ses débuts, Tarkovski fut associé au nouvel avant-garde russe. Sa façon d'associer les images cherche à réinterpréter la structure même du rêve. Le moyen technique est appliqué à la création d'un nouvel espace, l'espace onirique, alors que la juxtaposition poétique associe les aspects rationnel et émotionnel de l'expérience, et détermine le montage de l'ensemble. La "démarche poétique" qui traite le matériau cinématographique est plus disposée à dévoiler et à prendre en compte la "complexité de la vie". En déterminant la suite des séquences et leur interaction, les liaisons poétiques apportent davantage d'émotion et rendent le spectateur plus actif. "Il peut alors participer à une authentique découverte de la vie, car il ne s'en remet plus à des conclusions toutes faites imposées par l'auteur. Il ne lui est proposé que ce qui peut lui permettre de découvrir l'essence de ce qu'il voit"². La démarche de Tarkovski tend à déjouer la logique linéaire tout en permettant au spectateur de découvrir une nouvelle réalité : la surréalité, non pas comme un exorcisme de l'ordinaire, mais comme une libération des pouvoirs "pouvant aider à faire revivre les symboles archétypaux capable de recréer une adhésion générale de l'humanité -- un nouveau mythe"³.

L'attitude surréaliste expose l'illusion de l'espace fictif et crée une nouvelle "grammaire narrative" qui permet au spectateur de percevoir la distance entre lui et l'image. Plutôt que de "représenter" une conception a priori de l'espace, le film surréaliste démembré la



Figure 20

*Dans une scène du film **Le Miroir** Tarkovski utilise le **Portrait de jeune femme au genievre de Leonard de Vinci**, qu'il juxtapose à l'hermine du film pour souligner la contradiction inhérente de l'image, la simultanéité du charme et du repoussant*

linéarité de la vision et crée une ouverture permettant de saisir l'invisible, d'encadrer l'infini. L'écran n'est plus le quatrième mur manquant de la scène de théâtre classique mais est devenu une brèche sur cet autre monde reconstitué, irréductible. L'espace d'interprétation qui se développe à travers la "vision imaginative" du spectateur lui permet de s'investir de façon directe à un niveau pré-conceptuel de perception. Le montage surréaliste provoque ce rapprochement de deux 'réalités distantes' dans une forme de juxtaposition visant précisément la création d'une image résistante à la transparence de l'objectification. La nouvelle réalité se dévoile ainsi comme l'irruption d'une dimension poétique où chaque partie de l'analogie révèle un aspect latent de l'autre partie⁴. Il est inutile, même impossible de décomposer l'image pour l'analyser à travers ses divers éléments. L'inhérente contradiction de l'image, l'ambiguïté de l'émotion qu'elle crée est partie intégrante de l'œuvre : c'est le moment à l'intérieur de l'image où les extrêmes tendent l'un vers l'autre, dans un mouvement d'opposition et de substitution, l'insaisissable de la structure immanente de l'infini traduite dans l'image.

Temps, Rythme et Montage

Tarkovski a écrit peu. Son langage est celui des images. Dans son livre autobiographique qu'il écrivit sur une période de près de vingt ans (soit couvrant sa carrière comme réalisateur de **L'Enfance d'Ivan** au **Sacrifice**) il s'entretient principalement sur le temps (**Le Temps Scelle**) et l'importance du rythme de chaque séquence dans l'enchaînement cinématographique et la formation de l'itinéraire narratif⁵. Tout art nécessite une forme d'assemblage, mais dans la création de l'image cinématographique, chaque plan est induit avec son propre rythme lors du tournage. Le montage devient un processus d'articulation entre les différents plans qui sont déjà "remplis par le temps, pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers qui lui donne la vie"⁶.



Figure 21

L'ecrou lance au hasard donne la mesure de l'espace. Là encore, tout comme le temps n'est pas fait de secondes l'espace ne se mesure pas en mètre mais en "jet d'ecrou".⁹ Le temps demeure sans repère dans un espace non-Euclidien

Dans le film *Stalker*, le temps s'écoule à l'intérieur de chaque plan et d'un plan à l'autre sans interruption. Tarkovski voulait laisser l'impression que le film était tourné dans une seule prise "comme pour apporter au protocole de l'art narratif cet aspect de l'expérience (des rythmes, la patience, et même l'ennui), de l'expérience humaine réelle du temps et de l'angoisse"⁷. *Stalker* raconte le périple de deux hommes et de leur guide dans la Zone, cet ailleurs défendu, mystérieusement indéfini, où les lois d'un univers radioactif répondent à une intuition vagabonde. Le "stalk" est la démarche de ceux qui avancent en terrain inconnu⁸. Dans la Zone, le danger est partout, mais n'a pas de visage. Le paysage non plus n'a ni limite, ni horizon. On ne va pas dans la Zone, on s'y glisse en fraude.

Le but du voyage (une "Chambre des desirs" où les souhaits les plus authentiques pourraient être exaucés) est atteint, mais pour des raisons qui ne sont jamais rendues explicites, le seuil de la Chambre demeure infranchi, le mystère demeure impenetrable. Les personnages sont connus par leur surnom : le Stalker, l'Écrivain, le Scientifique et révèle la forme allegorique de l'histoire.

La cohérence, l'unité de temps, d'action et d'espace permet à la nature de se révéler elle-même comme changeante, capricieuse, mystérieuse. Le montage n'interrompt pas l'écoulement du temps et ne fait que "marquer l'écoulement de l'action"¹⁰. L'interaction réelle des images se produit à l'intérieur même du cadre de chaque scène. L'extrême sobriété des effets de montage, l'observation respectueuse de la vie devient plus qu'un thème, la structure même du film. Le mouvement du film suit la progression des personnages sans retour en arrière. Les hommes progressent vers l'inconnu suivant un parcours analogue aux jets successifs d'écrous lancés au hasard.

Tarkovski compose un espace non-perspectif s'activant a travers un temps cinematographique specifique a chaque plan sequence. Chaque objet filmé etablit son cadre et ses limites de façon specifique, integrant un rythme deja present lors du tournage, une structure inherente autonome. Seule cette specificite de l'organisation interne permet la composition d'une image complexe qui resiste a la neutralisation des extremes, le rythme et les images ne s'annulent pas, mais inter-agissent. Le montage donne ainsi au film sa structure et non pas son rythme, car le "rythme est fonction du caractere du temps qui passe a l'interieur des plans [presuppose dès le depart par la nature de ce qui est filmé]" ¹¹

L'imagination de l'eau

Les films de Tarkovski sont denses d'un univers sensible, de la presence materielle des elements, mais aussi d'innombrables liens qui unissent chaque individu par son destin au destin humain en general. "Cet espoir que chaque vie et chaque acte ait un sens, augmente de façon incalculable la responsabilite de l'individu a l'egard du cours general de la vie" ¹². Des son premier film ou il a le support moral et financier du VGIK, ¹³ Tarkovski affirme ses convictions concernant le rôle social de l'artiste. Avec le film **Andrei Roublev**, il s'attire ainsi les foudres des dirigeants sovietiques qui s'offusquent des libertes prises lors de 'l'interpretation de l'histoire'. C'est que le VGIK voulait une fresque historique rendant hommage a Roublev, un peintre d'icônes qui marqua l'histoire artistique de tout le peuple russe. Mais pour Tarkovski, le film, même s'il a un but historique ne peut se limiter a la representation d'un decor, rememorer les faits. La pertinence de l'histoire du moine qui s'exile en quête d'une spiritualite renouvelée et de la redefinition de son art ne devient matiere du film qu'en ce qu'elle traduit la quête de l'artiste de tout temps, dans la mesure ou elle s'adresse a l'homme d'aujourd'hui et lui permet de reconnaître sa position dans le monde. L'histoire de Roublev qui revet l'anonymat et recommence a pratiquer son art libere des precedents, c'est cet insatiable besoin d'authenticite de l'artiste envers son art ¹⁴.

La dimension sacrée accordée aux elements, et particulierement la présence de l'eau, peut être expliquée en partie par la realite culturelle d'un pays de pluies interminables. Mais c'est aussi l'imagination incarnée qui émerge de la matiere. L'eau de la terre est omniprésente.

dans l'ensemble de ses films. C'est l'incarnation de la spiritualité. **Le Sacrifice** s'ouvre et se ferme sur un plan de la camera suivant le trajet de la seve qui remonte des racines jusqu'aux branches. Dans le premier plan, elle remonte l'arbre de **L'Adoration des mages** de Vinci, dans la scène finale, elle remonte le long de l'arbre sec plante la veille. C'est une figure du "mouvement de la vie" qui nécessite la presence de la terre et de l'eau pour induire dans tout le film la dynamique de l'imagination ¹⁵

La terre qui se mêle a l'eau donne l'inspiration qui éveille les sens, et devient le milieu d'où naissent les émotions. Dans son essai sur l'imagination de la matière Gaston Bachelard définit l'imagination non pas dans son sens etymologique comme "la faculté de former des images de la réalité", l'imagination est plutôt cette "faculté de former des images qui dépassent la réalité". Elle est une faculté de surhumanité ¹⁷. La camera de Tarkovski explore l'eau stagnante, elle glisse a sa surface. Dans **Stalker**, elle remonte les ruisseaux, fouille les fonds boueux pour y découvrir des vestiges de l'homme que la nature s'est finalement réappropriée. A travers les paysages de désolation, le monde d'après la catastrophe du **Sacrifice** est enseveli sous cette eau immobile, le verre transparent se substitue a l'eau, et la ville apparaît comme un reflet, une image opaque qui dissimule le monde enseveli. Après la catastrophe résultant de la volonté de puissance de l'homme sur la création, la terre s'unit a l'eau pour reprendre leur droits sur la nature dénaturée. La présence de l'homme se révèle a l'état de reliques ou l'on découvre, sous les débris crouissants, les vestiges de l'humanité : objets brisés, pièces de monnaie, arme a feu, icône sacrée, sur le fond carrelé d'une civilisation déchue.

La fluidité de l'eau pour les surréalistes signifiait également la fluidité du désir s'opposant a la solidité de la matière. Cette opposition a la stabilité matérielle, la



Figure 22

"Nous devons a grand prix disposer au fond de l'eau des machines qui ont cesse de servir, et aussi quelques autres qui commencent a servir; et c'est un plaisir de voir la boue paralyser voluptueusement ce qui fonctionnait si bien" ¹⁶



Figure 23

*"L'être qui sort de l'eau est un reflet qui peu à peu se materialise, il est une image avant d'être un être, il est un desir avant d'être une image"*¹⁹

négarion des convensions pre-etablies prit differentes formes, mais devait rester une obsession permanente pour les surrealistes. Le resultat de ces négations aboutissait en une technique positive de surprise et d'emeveillement, vers une forme plus "imaginative de desarticulation des convensions, vers la "crise de l'objet".¹⁸

L'imagination qui prend sa source a la surface de l'eau donne naissance a la poésie des reflets. L'interpretation des eaux de surface engendre la creation de mirages, l'illusion sans materialité profonde. Elles evouent les naiades et les nymphes, un ensemble d'images et de metaphores. Les êtres qui emanent de l'eau evouent la purete dans toute sa nudite. Dans une scene onirique d'**Andrei Roublev**, le moine est temoin d'un rituel amoureux ou des paysans se promenant nu dans les bois avant de se précipiter dans la riviere. Le lendemain, alors qu'Andrei et les autres moines continuent leur pelerinage sur la riviere a bord de leur embarcation, une jolie paysanne apperçue la veille se precipite dans la riviere et sous l'embarcation des moines, dans une derniere tentative d'échapper a une armee de soldats.

L'eau du ciel est rare, precieuse, "signe d'une annonce".²⁰ Sa rareté donne a la pluie (l'eau du ciel) une valeur privilegiee dans le deroulement du film. Dans **Stalker** le moment ou les trois hommes se retrouvent au seuil de la porte de la Chambre des desirs, une pluie divine cree une 'flaque de lumiere' et vient induire une "lumiere propre" dans la scene immobile. C'est la conclusion du periple. Dans **Roublev**, le changement du noir et blanc a la couleur et la presentation des icones annonçait la fin de film. Des gouttes de pluie tombant du ciel venaient se mêler au fond or des icones. L'or et l'eau du ciel se completent dans l'univers de Tarkovski, la

lumière et la pluie s'associent aux manifestations supérieures dans une distance métaphorique où le champ d'interprétation apparaît entre le phénomène naturel et la manifestation divine

La forme symbolique des éléments aristotéliens traditionnels devient le langage essentiel du narratif tarkovskien: "le lavement par l'eau" (*Stalker*, *Roublev*), "le sacrifice par le feu" (*Le Sacrifice*, *Nostalghia*) Mais ces éléments demeurent irréductibles à des figures de style et s'affirment en tant que structure de tout l'univers imaginatif. Ils deviennent accessibles en tant qu'ombres, comme image réelle et virtuelle de la valeur exprimée à travers le cadre. La forme narrative transcende la linéarité de la projection et s'affirme comme "présence" incluse dans l'image

2. La composition iconographique de l'image

L'architecture a cette faculté de "mettre la réalité dans un cadre"²¹ en redefinissant ses propres limites. La traduction formelle du thème narratif fait du milieu architectural un lieu de découverte. L'auteur au cinéma a lui aussi ce pouvoir de 'créer' une nouvelle réalité, une réalité sensible, en mettant en corrélation les images de la vie

*"La réalisation au cinéma est littéralement la capacité de 'séparer la lumière d'avec les ténèbres, et la terre ferme d'avec les eaux' (cf premier chapitre de la Genèse) C'est ce pouvoir phénix néral qui peut donner au réalisateur l'illusion d'être un demi-dieu."*²²

L'artiste endosse ainsi l'immense responsabilité de celui qui induit de façon directe et avec une précision extrême --précision photographique --les émotions chez le spectateur qui devient alors 'témoin' de l'action Tarkovski insiste sur l'incidence directe de l'expérience de l'auteur sur celle du spectateur L'authenticité de l'artiste dans sa façon de vivre et d'évoquer la vie est le seul accès direct, la seule attitude lui permettant de rejoindre le spectateur

L'opacité de l'écran: Andreï Roublev

Pour Tarkovski, la mise en scène au cinéma relève d'abord "de la disposition et du mouvement des objets dans leur relation avec la surface de l'image"²³ C'est précisément cette relation entre l'image et la surface qui deviendra la signature de la composition 'picturale' de Tarkovski. Dans les scènes extérieures, le mouvement de la caméra suit l'action, en fait le tour avec une lenteur et une subtilité extrême, comme pour se retirer et laisser l'espace filmé se révéler dans toute la complexité de sa composition. La conscience du mouvement induit chez le spectateur n'est plus celui de la caméra pénétrant dans l'espace, mais de l'espace lui-même en transformation-- l'impression d'une frontalité immobile ou seul l'espace est en mouvement.



Figure 24

La précision calculée des ouvertures qui percent l'écran, l'absence du ciel, la ligne d'horizon élevée à la limite supérieure de l'écran, toute la composition de l'image semble traduire un espace cinématographique aplani, et l'espace de l'image est projeté au-delà des limites de l'œuvre

Avec le film **Andreï Roublev**, Tarkovski explore le sens de profondeur et de composition des icônes russes de la Renaissance²⁴ La valeur de l'opacité qu'il y découvre, il l'explorera dans tous ses films subséquents comme composition de l'image, mais aussi comme valeur de révélation de l'invisible.

La vénération inspirée par l'icône vient également de la parfaite immobilité de sa symétrie. Le Regard divin inspire la dévotion et envahit la dimension de celui qui demeure contemplatif. Tarkovski explore cette immobilité par le plan fixe, et par le mouvement excessivement lent de la caméra qui glisse à la surface de l'espace du film et renvoie le spectateur à sa propre dimension.

L'opacité de l'image est accentuée par un continuel retour vers la terre. Dans le premier épisode du film **Andreï Roublev**, l'image d'un homme s'envolant sur un ballon artisanal gonflé d'air chaud semble incarner l'ultime effort de détachement de la terre. Pourtant, bien que le vol occupe cet autre élément, la caméra demeure orientée vers la terre, et le ciel n'apparaît que comme un reflet, comme une ombre immatérielle de la terre. Le prologue se termine sur un plan fixe, après un retour brutal vers le sol.

Si l'image tarkovskienne demeure opaque et résiste à la transparence du regard perspectif, c'est qu'elle tend elle-même vers l'infini, elle "mene à l'absolu".²⁵ Plutôt que l'espace homogène traduit par une géométrie linéaire, le montage des séquences devient pour Tarkovski l'art de la mosaïque où chaque plan-séquence délimite son espace, sa couleur propre. Et chacun de ces 'morceaux' de temps, dense de sa valeur (rythme) induite par le tournage prend son sens lorsque vu dans la totalité de la projection. L'histoire et la forme de l'image sont interdépendantes; la structure du plan devient l'histoire elle-même, une histoire qui n'est plus fixe et définie, mais qui se transforme par l'appropriation du spectateur. Celui qui regarde ne se contente plus d'être un observateur extérieur, il s'associe à l'auteur dans la performance d'un nouveau parcours, à chaque présentation, le spectateur partira à la découverte de l'histoire reinventée.

Toute la puissance de traduction poétique du monde s'exprime lorsque le montage s'organise autour du narratif propre à l'auteur. La puissance de l'infini qu'il évoque dans son œuvre converge non pas vers le point géométrique où la totalité de l'univers se perd dans un néant sans ombre, mais plutôt cette indéfinissable zone d'ombrage entre deux images vives, cette dimension qui ne peut qu'être évoquée sans jamais être représentée.

Le plan fixe: Stalker

La quête de l'artiste, le sacrifice pour un idéal est incarné par le Stalker. Il consacre son existence à servir les autres et à leur communiquer le rêve et l'espoir. Pourtant, *Stalker* c'est aussi le désespoir, l'absence d'espoir des intellectuels et des hommes de science qui refusent de croire en l'explicable; c'est l'importance de la passion et du désir désintéressé. La vie dans la Zone prive l'homme d'une certaine autonomie, mais lui donne une vision différente du monde. La mutante (fille du Stalker), enfant de cette Zone semble apparemment handicapée, privée de l'usage de ses membres, réduite au silence, elle est pourtant douée d'une faculté autre, plus élevée.

Dans la première scène du film *Stalker*, le bar où se rejoignent les trois hommes avant leur départ vers la Zone est construit pour être impenétrable, comme une icône, son espace aplani semble s'opposer à tout mouvement de profondeur. Ce point de départ, qui constituera également le lieu du retour à la fin du périple, prépare un voyage à la découverte de la Zone, cette partie impenétrable et



Figure 25

Le Stalker se place au milieu dans une symétrie décentrée, avec de chaque côté ses deux acolytes : il est le guide qui saura les mener jusqu'au lieu interdit, la 'Chambre des desirs' qui réalisera leur souhait le plus cher

interdite du monde. La scène est composée en frontalité, et la profondeur est volontairement abolie. La vue est légèrement plongeante donnant l'impression que le plancher (dont la surface occupe la moitié inférieure de l'écran) est incliné, le mur de gauche est perpendiculaire à la surface de l'écran alors que celui de droite tend vers l'intérieur, retrecissant l'espace à l'avant de l'écran dans une forme de perspective inversée. Les personnages entrent par l'avant de l'image, comme passant de la salle de cinéma pour accéder à l'écran où ils vont occuper leur position absolue dans une parfaite immobilité.

Cette même trinité encadrée par une frontalité rigide marquera différents moments intenses au cours du film. Les trois hommes occuperont une position relative différente mais fixe, qui marquera aussi un arrêt dans le temps, un revirement du cours de l'action. Dans la scène cruciale où, arrivés au but ultime du voyage, l'écrivain et l'homme de science sont confrontés à leur passé et décident finalement de ne pas pénétrer au cœur, de ne pas franchir le seuil de la Chambre des desirs, la scène est présentée dans la même frontalité, l'action est vue de la Chambre elle-même, de cet inaccessible, encadrée par la porte qui demeure infranchie. L'écrivain a alors pris la position centrale dans une composition immobile cadrée par la porte. À l'avant plan, un voile de pluie induit sur l'eau une lumière qui semble émaner du centre de l'image. La lumière propre de l'icone, lumière divine, vient après la réconciliation: l'illumination. Le plan infranchissable induit par la pluie projette l'espace de la Chambre des desirs devant l'écran, sur l'auditoire. Nous sommes à l'intérieur du lieu sacré. Cette Chambre n'est d'ailleurs jamais représentée mais seulement suggérée par son seuil infranchissable et l'endroit demeure d'autant plus magique qu'il demeure non-vu. Le rideau de pluie devient un voile sur le divin, un écran qui présente l'invisible.



Figure 26

Avec *Stalker*, Tarkovski joue sur le seul etroit de la fiction, et montre le monde en devenir. Il fait une critique de l'homme moderne et établit la distance nécessaire à la reconnaissance.

Stalker, c'est le mythe de l'homme moderne, c'est aussi la quête de liberté. L'homme qui, traversant les limites de l'accessible retrouve sa liberté dans la Nature qu'il doit respecter, une nature menaçante, toujours changeante qui partout pose ses trapes mortelles, nécessitant l'humilité de l'homme devant l'incontrôlable. C'est aussi le respect à travers l'action celui dont la destine est fixée par des boulons lancés au hasard. La corrélation entre la première image du bar reprise à la fin induit dans tout le film un mouvement cyclique qui trouvera son écho à l'intérieur de chaque étape.

Dans un essai sur l'œuvre de Tarkovski, Mark Letanov définit le cinéma comme un "medium quasi-silencieux"²⁶. Comme en peinture, les vérités doivent être transmises par les gestes,²⁷ et éviter les explications qui restreignent le sens de l'image. Ainsi, la caméra observe les caractères dans toute leur complexité, elle regarde le *Stalker* comme un paysage unique, changeant, sculpté et naturel. Sa tête rasée suggère la souffrance, sans composer cette souffrance dans un mouvement pathétique. Le personnage est opaque, incernable.

3 Dernière oeuvre

Le Sacrifice -- La Nouvelle

ALEXANDRE Oh, viens à mon aide, mon garçon. Il y avait autrefois, il y a très longtemps, dans un monastère orthodoxe, un vieux moine qui s'appelait Pamve. Il a planté un arbre sec, comme celui-ci, sur une montagne. À son disciple, un moine nommé Ioann Kolov, Pamve dit : "Il faut que tu arroses cet arbre tous les jours jusqu'à ce qu'il revive." Tiens, donne-moi des galets. Chaque matin, à l'aube, Ioann remplissait un seau d'eau et se mettait en route. Il gravissait la montagne. Il vidait le seau d'eau sur la souche et chaque soir, au crépuscule, il revenait au monastère. Cela dura trois années entières et, un beau jour, en arrivant au sommet de la montagne, il vit que son arbre était couvert de fleurs. On a beau dire, la méthode, le système, c'est quelque chose qui compte. Tu sais, parfois je me dis que si chaque jour, exactement à la même heure on faisait la même chose, comme un rituel, logiquement, systématiquement, chaque jour, toujours à la même heure, exactement, le monde changerait. Il ne pourrait pas en être autrement. ²⁸

La caméra suit lentement l'arrivée d'Otto, un facteur aux manières étranges; puis, le parcours des deux hommes. Le même rythme des séquences, la lenteur contemplative des images extérieures reviendra à la toute fin du film, au moment de l'ultime sacrifice et marquera un retour au commencement dans une distribution symétrique. La continuité des

Le Sacrifice -- Le Film

L'arbre sec planté dans la terre qu'on arrose à tous les jours, c'est l'interaction de la terre et de l'eau rappelant le principe de la vie. La sagesse orientale qui marque le dernier film de Tarkovski, **Le Sacrifice**, était inspirée de la légende du moine japonais qui, chaque matin allait arroser un arbre desséché. La première scène (celle de la plantation de l'arbre) et la dernière (l'arrosage de l'arbre desséché) marquent pour Tarkovski les deux repères entre lesquels les événements se développent dans une dynamique sans cesse croissante ²⁹. L'image devient plus qu'une histoire racontée, c'est le rituel reinventé, le sacrifice de l'homme pour un idéal, l'allégorie de la compassion pour le monde décadent.

Le film débute par des scènes extérieures tournées en mouvements lents de la caméra. Alexandre aide de "Petit homme" plantent sur la grève une branche morte qui, à force de patience et de persévérance, pourrait reprendre vie. La caméra se retire pour observer de façon distante les êtres qui s'interrogent sur le mouvement cyclique de leur existence.



Figure 27

sequences est interrompue aux moments stratégiques de l'écoulement du temps par des montages d'images qui évoquent une autre réalité cette réalité du monde après la catastrophe nucléaire. La ville est inexistante de l'univers d'Alexandre, il s'est isolé volontairement sur cette île un peu sauvage. La ville le poursuit pourtant et revient par fragments oniriques en noir et blanc. Cette ville d'après la catastrophe apparaît dans sa forme dégénérée, dévastée, abandonnée, l'eau viendra envahir et figer par son courant le monde dénature. Cette succession d'images en reflets est mise en corrélation avec l'image d'une icône sacrée qui révèle toute sa profondeur par l'impenetrabilité de sa surface.

*OTTO: ... parfois il me passe des choses par la tête comme cette idiotie d'Eternel Retour. La-bas, nous vivons, nous souffrons, nous espérons, nous attendons quelque chose. Nous espérons, nous perdons espoir, nous allons vers la mort et enfin de compte, nous mourons. Et puis nous renaissions sans nous rappeler le passé. Et puis tout recommence. Tout recommence. Pas tout à fait de la même façon, pas tout à fait, avec de légères différences....*³⁰

Le ciel est presque totalement absent de l'esthétique des plans tarkovskiens. Dans le *Sacrifice*, la mer se confond avec le ciel ou l'horizon se dissout pour préserver l'opacité de l'image et rappeler l'infini de l'eau. Lorsqu'on perçoit une ouverture sur le ciel, l'horizon est poussé à la limite supérieure de l'écran, comme pour éviter que le regard ne se perde dans la transparence d'un espace trop vaste, trop clair. La première image du *Sacrifice*, celle de l'ascension de la caméra le long

de l'arbre extrait de "L'adoration des images" de Vinci est rappelée par le dernier plan qui montre "Petit homme" au pied de l'arbre plante la veille. Dans le premier plan, la caméra glisse sur la surface de la toile, alors que la dernière image se perd sur le fond opaque de l'eau argentée. La forme du film marque cet "éternel retour", le thème traduit dans la structure de l'image.



Figure 28

Toute l'atmosphère du film se transforme alors que l'action devient intérieure (et étrangement théâtrale), dans la spacieuse salle de séjour de la villa d'Alexandre. Le cadre fixe, le mur du fond invariablement parallèle à l'écran, la composition de chaque scène transforme la perception de la profondeur. La position des personnages établit une relation précise avec la surface de l'écran : dans chaque cadre, les personnages demeurent fixes ou se déplacent dans un même plan. La frontalité des visages semble interpeller directement l'auditoire de l'autre côté de l'écran. La caméra de Tarkovski évite les déplacements latéraux qui créent l'effet de mouvement chez l'observateur, et cadre plutôt l'action par un traveling avant. Le découpage des plans est réduit au minimum alors que les interactions se produisent à l'intérieur même du plan, dans la composition de l'image.

Tarkovski est fasciné par les jeux de réflexion et l'opacité du verre transparent, l'image de celui qui regarde est réfléchi par le verre et empêche de découvrir objectivement l'image qu'il recouvre. La nuit est le moment de ces réflexions, de cette confusion entre l'image réelle et l'image du rêve. L'univers d'Alexandre, sa chambre est meublée de miroirs et de verre qui confondent les reflets. C'est dans cette contradiction de surfaces et de profondeur que lui viendra la révélation du devoir ultime, la voie vers la libération. Alexandre se rendra chez Maria qui par son amour le délivrera, lui et l'humanité, de la décadence et de la perversion.

La spiritualité des personnages de Tarkovski est associée à la pesanteur, le contact avec la terre. C'est dans la boue, l'eau de la terre que surviennent les prises de conscience spirituelles. Dans *Stalker*, le guide de la Zone incarne cette considération pour l'humanité, il s'allonge dans la boue et montre son respect à la nature. L'homme de science est sans respect, il recherche la pierre sèche, refuse le contact avec l'humidité de la terre. La libération d'Alexandre implique le contact charnel avec Maria, une femme



Figure 29

de l'île, de l'eau. Mais l'ultime acte de libération est marqué par un mouvement vertical : la levitation avec la "sorcière". Seul l'amour libérateur permet l'élévation de l'être, détache du monde de la gravité.

Le film se conclut sur l'ultime sacrifice : la destruction par le feu de tout l'univers matériel d'Alexandre. La totalité de la scène est tournée dans un plan continu, et met l'accent sur le dépouillement de tout ce qui n'est pas essentiel à la vie³¹. L'espace du film est couvert par le mouvement continu de la caméra, et bien que le spectateur ait accès à une parfaite compréhension spatiale de l'événement, le temps réel de la scène filmée ne répond plus à la perception d'une temporalité linéaire. La continuité du temps et du mouvement dans le plan-séquence ininterrompu envahit l'espace du spectateur qui se sent lui-même suspendu dans une dimension hors du temps.

Ultimement, le *montage* cinématographique engage la temporalité de l'événement, il oriente la procession à l'intérieur de l'espace du film. Dans l'élaboration d'un lieu architectural, il n'est pas rare que l'architecte planifie le fonctionnement de son plan en termes absolus (hors du temps), affranchis du déroulement temporel. La transmutation extatique proposée par Eisenstein agissait comme un changement d'un "état" à l'autre, sans réduire par l'objectivité la dimension évoquée. La redéfinition d'un rituel dans l'espace architectural ne peut se limiter à considérer la dimension spatiale du milieu bâti, mais doit adresser la temporalité transcendante de l'événement architectural. L'œuvre doit dépasser les limitations de l'objectification perspective, et faire de la "re-présentation" un processus dynamique pour le spectateur. Dans la pratique de l'architecture, une approche cinématographique à la création considère le *déroulement* du lieu et redéfinit les bases d'un nouvel engagement qui ne relegue pas le spectateur au

role de "voyeur", mais implique la participation de celui qui cree, a travers sa perception, les limites d'un univers symbolique. La representation architecturale vue en termes de "transmutation" du dessin ou du film a la construction fait de la "performance" de l'evenement une reiteration de sa presence temporelle. L'outil de l'architecte doit reveler les limites de son propre cadre afin de permettre le passage d'une dimension a l'autre comme une transposition, ou la construction elle-même traduirait cette dimension non representable entre le dessin et le bâtiment, entre le bâtiment lui-même et celui qui en fait l'experience.

La réconciliation de l'espace du rêve et de la réalité dans la poésie spatiale et littéraire surréaliste, soit dans la peinture, la sculpture ou la littérature atteint un niveau d'iraplication qui demande la participation de l'individu. L'architecture joue davantage au niveau de la conscience collective, et c'est là, semble-t-il, une des explication permettant de comprendre l'absence d'architecture surréaliste comme telle.³² Le film rejoint a plusieurs egards le même lieu d'engagement collectif adresse par l'architecture, tout en ramenant chaque individu a procéder dans le parcours de sa propre imagination. Mais les Surréalistes s'étaient appropriés certains projets architecturaux repondant a leur goût pour la spontanéité, la surréalité potentielle d'un trajet dynamique de juxtaposition ou une association narrative de l'ensemble.

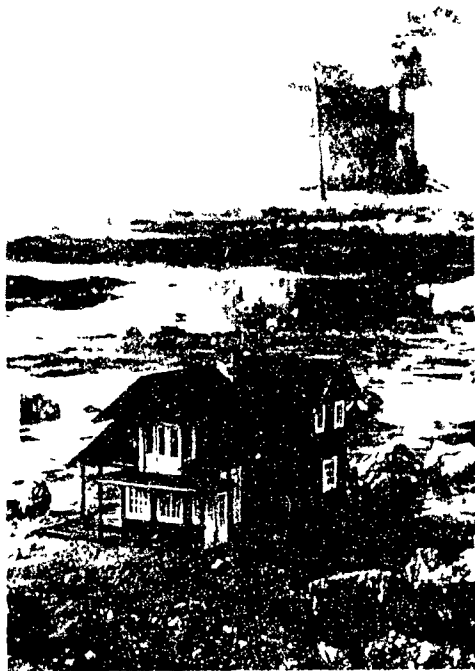
Figure 30



L'architecture d'A. Gaudí attira le respect et la reconnaissance des surréalistes par le caractère fantastique et mythique de son architecture. C'est que comme tout autre objet surréaliste, l'architecture devait avant tout être un objet de désir, et l'ultime désir surréaliste trouvait sa traduction dans le fantastique. Gaudí cherchait a retourner au "symbolisme le plus élémentaire des éléments naturels".³³ Dans Casa Batlló, le symbolisme prend une forme narrative d'un lac vertical avec des nénuphars a la surface, transforme a travers la vision onirique de Gaudí. Son caractère surréel consiste en la transformation d'une séquence d'analogies poétiques (terre-lac, lac-dragon, dragon-pluie, pluie-terre, etc.) en une vision fantastique.³⁴

Le but surréaliste était de reconcilier le rêve et la réalité, la vie et le monde, et de retrouver une lucidité essentielle à travers l'opacité de l'objet trouvé, la distance ou le manque de ressemblance entre l'objet désiré et l'objet trouvé³⁵. Le pouvoir des symboles et des éléments retrouve ainsi toute sa puissance imaginative dans l'univers "mytho-poétique", un univers de qualités et d'analogies.

Le "projet théorique" définit les limites du monde créé et établit une distance entre le projet lui-même et l'espace construit. Le "cinéma-montage" d'Eisenstein, comme les eaux-fortes de Piranesi, révélait la possibilité d'une architecture théorique servant de véhicule critique à la communication de valeurs intellectuelles. Le montage cinématographique permet au spectateur de prendre part au processus créatif à travers une association intellectuelle de l'espace du montage.



Le trajet proposé par Tarkovski donne également accès à cet espace métaphorique. Seulement, en impliquant la temporalité du spectateur à travers le temps redéfini de la scène filmée, le montage de Tarkovski implique plus qu'une participation intellectuelle. Finalement, c'est tout l'univers sensible du film qui se trouve projeté dans l'espace vécu du spectateur, incarné dans son expérience. Cette temporalité du film donne accès à un ordre réuni ou la totalité n'exclut pas l'individu. Elle suggère une façon différente de faire l'expérience du monde, et pour l'architecte, la possibilité de transcender l'immatérialité du projet théorique, en abandonnant pas les préoccupations d'apporter à l'architecture une dimension critique. L'approche cinématographique permet de restaurer la possibilité d'un authentique rituel à travers une dimension incarnée spatiale et temporelle de l'architecture.

Notes du chapitre 3

1 "Le plus grand", l'ositif no 303, mai 1986

2 Le Temps Scellé, op. cit., pp 21-23

- 3 C'est la le but ultime de l'experience surrealiste telle que decrite par D. Veseley, "Surrealism, myth & modernity", AD Profiles 11, "Surrealism and Architecture"
- 4 Paul SANDRO, Diversion of Pleasure, op cit., p 14
- 5 "Le maitre tout puissant de l'image cinematographique est le rythme, qui exprime le flux du temps a l'interieur du plan " Le Temps Scelle, op. cit , p 108. Le Temps Scelle evoque la presence inherente de la valeur poetique d'un temps qui dejoue la linearite, qui s'aprete a etre revelee, c'est aussi le travail de l'artiste (Sculpting in Time) qui extrait d'un "bloc de temps" les instants dont il n'a pas besoin pour ne conserver et reorganiser que certains faits dominants
- 6 Le Temps Scelle, op cit , p 109
7. Mark LEFANU, The cinema of Andrei Tarkovsky, British Film Institute, Londres, 1987, p 93
- 8 Serge DANEY, Cine-Journal, 1981-86, Cahiers du Cinema, 1986
- 9 Antoine de Baecque, Andrei Tarkovski, ed de l'Etoile, Cahiers du cinema, Paris, 1989, p.95
- 10 Le Temps Scelle, op cit , pp 180-181
- 11 Le Temps Scelle, op cit , p 111
- 12 Ibid, p 190
- 13 Institut Cinematographique d'Etat (Moscou)
- 14 Dans Le Temps Scelle, Tarkovski dit vouer sa plus haute admiration aux peintres japonais du Moyen-Age qui, apres avoir connu la reconnaissance d'un seigneur, "au sommet de leur gloire", s'exilaient secretement et allaient pratiquer leur art sous un autre nom, un autre style
- 15 A de BALCQUE, Andrei Tarkovski, op. cit , p 23
- 16 A BRETON, "Poisson Soluble", Manifestoes, pp 63-64, cite par D Veseley, "Surrealism and Architecture"
- 17 G Bachelard, L'eau et les Rêves, Librairie Jose Corti, 1942, Paris
- 18 D Veseley, "Architecture and Surrealism", op.cit , p 80 Le travail de Piranesi avait toujours fascine les surréalistes pour qui la negation de la structure perspective ouvrait l'entree vers tout un domaine imaginatif qui redefini la valeur de l'objet.
- 19 G BACHELARD, L'eau et les rêves, op cit., p.49
- 20 A de BAECQUE, Andrei Tarkovski, op cit , p 30
- 21 John HEJDUK, Mask of Medusa, p 66.

22 Le Temps Scelle, op cit , p 165.

23 Ibid, p 68

24 Les faits historiques en rapport avec la vie d'Andrei Roublev demeurent, pour plusieurs historiens de l'art, des discussions controversées. On situe la naissance de Roublev entre 1360 et 1370. Ses œuvres semblent marquer une certaine émancipation par rapport à la tradition iconographique du Moyen-Âge, alors que l'emploi de couleurs nuancées et d'ombres naturelles faisait figure d'innovation.

25. "Nous ne pouvons percevoir l'univers dans sa totalité. Mais l'image peut exprimer cette totalité." Le Temps Scelle, op. cit., p. 9-100.

26. Mark LEFANU, The cinema of Andrei Tarkovski, op. cit., p 98

27. le terme gesture en anglais se porte plus facilement à une interprétation phénoménologique qui traduit le mouvement physique du corps, toute une attitude archétypale.

28 Andrej TARKOVSKIJ, Le Sacrifice, Schirmer/Mosel, Paris, 1987, pp 49-50

29. Le Temps scellé, op cit., p 206.

30. Le Sacrifice, op cit , p 53

31. La scène de l'incendie est composée d'un plan continu de 6min 30sec. Il constitue le plan-séquence le plus long de tout l'histoire du cinéma. Le Temps Scelle, op cit , p 207

32. D. VESELEY, "Architecture and Surrealism", op.cit , pp 91-92

33. Ibid, p 92.

34. Ibid.

35. Ibid, p.94.

BIBLIOGRAPHY

- ALBERTI, Leone Baptista, Della Pittura, 1435
- ALPATOV, Mikhail Vladimirovich, Early Russian Icon Painting, Moscou, 1978
- ARANDA, Francisco, Luis Buñuel, A Critical Biography, A Da Capo Paperback, New York, 1976
- AUMONT, Jacques, Montage Eisenstein, BFI Publishing, Indiana University Press, Bloomington, 1987
- BACHELARD, Gaston, L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, Librairie Jose Corti, Paris-VIe, 1942
- BAECQUE, Antoine de, Andrei Tarkovski, éditions de l'Etoile/ Cahiers du Cinema, Collection auteur, Paris 1989
- BALTRUSAITIS, Jurgis, Anamorphoses ou thaumaturgus opticus, Les perspectives depravees, Flammarion, Paris, 1984
- BARTHES, Roland, "Le troisieme sens", Cahiers du cinema, no.222, juillet 1970
- BAZIN, Andre, "Pour en finir avec la profondeur de champ", Cahiers du cinema, no 1, 1951
- BAZIN, Andre, What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray, University of California Press, California, 1967
- BRYSON, Norman, Vision and Painting The Logic of the Gaze Yale University Press, New Haven et Londres, 1983
- CABANNE, Pierre, Ingenieur du temps perdu entretiens avec Marcel Duchamp, P.Belfond, Paris, 1977
- CASSIRER, Ernest, Philosophie des formes symboliques, 3 vol, trad de l'allemand par J Lacoste, (1972) editions de Minuit, Paris, 1923
- CAVELL, Stanley, Must we mean what we say?, Cambridge University Press, Londres, 1976
- CAVELL, Stanley, The World viewed, Reflexions on the Ontology of Film, The Viking Press, New York, 1971
- CHANAN, Michael, The dream that kicks The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980.
- CIMENT, Gilles, Andrei Tarkovski, (collection dirigee par), Dossier Positif-Rivages, editions Rivages, Paris, 1988
- CLAIR, Jean, Marcel Duchamp ou Le Grand Fictif, essai de mythanalyse du grand verre, Galilee, Paris, 1975

- CLAIR, Jean, Abecedaire: approches critiques, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977
- COMOLLI, Jean-Louis, "Technique et Ideologie", Cahier du cinema no 229, Mai-Juin 1971
- CORBOZ, André, Canaletto, Una Venezia imaginaria, Alfieri-Electa, Milano, 1985
- CRARY, Jonathan, "Modernizing Vision", in Vision and Visuality Discussion in Contemporary Culture, Ed. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988
- DAMISCH, Hubert, L'origine de la perspective, Flammarion (idees et recherches), Paris, 1987
- DANEY, Serge, Cine Journal, Cahiers du cinema, 1986
- DECIO, Gioseffi, "Perspectiva Artificialis --Per la storia della prospettiva", in Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, Pubblicazione No.7, Triest, 1957
- DELEUZE, Gilles, Image-mouvement, cinema I, édition Minuit, Paris, 1983
- DELEUZE, Gilles, Image-temps, cinema II, edition Minuit, Paris 1985
- D'HARNONCOURT Anne, Manuel of instruction for Marcel Duchamp Etant donnees 1 Eau d'eau, 2 Le gaz d'eclairage, Philadelphia Museum of art, 1987
- DORSTEL, Wilfried, "Perspectiva Rhetorica", Daidalos #11, Berlin Architectural Journal, 1984
- DUCHAMP, Marcel, Marchand du sel, ecrits de Marcel Duchamp reunis et presentes par Michel Sanouillet, Le Terrain vague, Paris, c1958
- DUDLEY, Andrew, "On Figuration", IRIS 1983, vol I no 1-1er trimestre
- EDGERTON, Jr Samuel Y, The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, Basic Books, New York, Londres, 1975
- EISENSTEIN, Sergie, La non-indifferente nature, trad du russe par Luda et Jean Schnitzer, Union Generale d'Editeurs, Paris-IVe, 1976
- EISENSTEIN, Sergie, Film Form, trad. par Jay Leyda, Hancourt Brace Jovanovich, New York et Londres, 1949
- EISENSTEIN, Sergie, The Film sense, trad par Jay Leyda, Hancourt Brace Jovanovich, New York et Londres, 1942
- Etudes cinematographiques, "Andreï Tarkovski" no 135-138, (texte de J.P. Sartre) Minuit 1985
- EVANS, Robin, "Transition from drawing to building", AA Files #12, Annals of the Architectural Association, School of architecture
- FERNANDEZ, Dominique, Eisenstein, L'arbre jusqu'aux racines, Bernard Grasset, Paris 1975

- FIELD, J.V. & GRAY, J.J., The geometrical work of Girard Desargues, Springer-Verlag, New York, 1987
- FILARETE, Antonio Averlino detto il, Trattato di Architectura, Milano, 1461-64
- FOSTER, Hal, The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern culture, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983
- GADAMER, Hans-Georg, The Relevance of the Beautiful, Cambridge University Press, Stuttgart 1977
- HAMMOND, Paul, Shadow and its Shadow, édité et introduit par, British Film Institute, Londres, 1978
- HEIDEGGER, Martin, Basic Writings, Harper & Row publishers, New York, 1977
- HEIDEGGER, Martin, Chemins qui ne mènent nulle part, trad de l'allemand par W Brokmeier, éd. Gallimard, 1962
- HEIDEGGER, Martin, L'être et le temps, trad. de l'allemand par R Boehms et A de Woelhns, ed Gallimard, 1964
- HEIDEGGER, Martin, Poetry, Language, Thought, trad. par Albert Hofstadter, Perennial Library, Harper and Row, New York, 1971
- HEJDUK, John, Mask of Medusa, Rizzoli, New York, 1985
- HOLLANDER, Hans, "On Perspectives", Daidalos #11, Berlin Architectural Journal, 1984
- IKONOMOU, Eleftherios, The transformation of Spece in the Architectural thinking of the late 19th and early 20th century, Clare Hall, Cambridge, 19--
- IVINS, William, Art and Geometry, a study in space intuitions, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1946
- KEMP, Martin, "Perspective Rectified: some alternative systems in the 19th century", AA Files #15, Annals of Architectural Association, School of Architecture
- KEMP, T Peter, RASMUSSEN, David, The Narrative path, The later work of Paul Ricoeur, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1989
- KIATO, T. "Prejudice in Perspective treatise", Art Bulletin, vol 44, 1962
- KLEIN, Robert, "Pomponius Gauricus on Perspective", Art Bulletin, vol 43, pp.211-13, 1961
- KRAUSS, Rosalind, "Antivision", October 36, Spring 1986, pp 147-154
- KUHN, Thomas S., The structure of Scientific Revolution, 2nd ed, Chicago, Uni of Chicago Press, 1970
- LABRECQUE-PERVOUCHINE, Nathalie, L'Iconostase une évolution historique en Russie, Les

éditions Bellarmin, Montréal, 1982

LEBEL, Robert, Sur Marcel Duchamp, avec textes de Andre Breton, Trianon, Paris, 1959

LE FANU, Mark, The cinema of Andrei Tarkovsky, British Film Institute, Londres, 1987

LEVIN, David Michael, The Body's Recollection of Being, Routledge & Kegan Paul, New York, 1985

LEVIN, David Michael, The Opening of Vision, Nihilism and the Post-modern Situation, Routledge, Chapman & Hall Inc. New York, 1988

LIBESKIND, Daniel, "Perspective-Emblem of Sacrifice", Daidalos #11, Berlin Architectural Journal, 1984

LINDBERG, David C., Theory of vision from Al-Kindi to Kepler, Chicago, University of Chicago Press, 1976

MATHEW, Gervas, Bizantine Aesthetics, John Murray, Londres, 1963

MERLEAU-PONTY, Maurice, L'oeil et l'esprit, edition Gallimard, Paris, 1964

MERLEAU-PONTY, Maurice, Phénoménologie de la perception, editions Gallimard, Paris, 1945

MERLEAU-PONTY, Maurice, Sens et non-sens, editions Nagel, Paris, 1966

MERLEAU-PONTY, Maurice, Le visible et l'invisible, Texte établi par Claude Lefort, editions Gallimard, Paris, 1964

METZ, Christian, Langage et cinéma, Albatros, Paris, 1977

MITRY, Jean, Histoire du cinéma vol I, Paris, editions Universitaire, 1967

NEWCOMB, James Winfield, Film from an hermeneutic standpoint, The University of Iowa, Ph.D., 1974; published by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, USA, 1978

OECHSLIN, Werner, "Perspectives on Perspective", Editorial, Daidalos #11, Berlin Architectural Journal, 1984

OECHSLIN, Werner, "Architecture, Perspective, and the Helpful gesture of geometry", Daidalos #11, Berlin Architectural Journal, 1984

PANOFSKY, Erwin, La perspective comme forme symbolique, trad de l'allemand par Guy Ballange, édition Minuit, Paris 1975, Berlin, 1927

PARIS, Jean, Painting and Linguistics, Carnegie-Mellon University Pittsburgh, Pennsylvania, 1975

PARSEY, Arthur, The New Optical Laws of the Camera Obscure, or Daguerrotype, Londres, 1840

- PAZ, Octavio, Deux transparents: Marcel Duchamp et Claude Levi-Strauss, traduit de l'espagnol par Monique Fong-Wust et Robert Marrast, Gallimard, Paris, 1970
- PAZ, Octavio, Marcel Duchamp: l'apparence mise a nu, traduit de l'espagnol par Monique Fong-Wust, Gallimard, Paris, 1977
- PEREZ-GOMEZ, Alberto, "Architecture as drawing", Journal of Architectural Education No.2 1982
- PEREZ-GOMEZ, Alberto, "Abstraction in Modern Architecture", VIA Representation, Journal of Graduate School of Fine Arts, Uni. of Pennsylvania #19, 1988
- PEREZ-GOMEZ, Alberto, Architecture and the Crisis of Modern Sciences, MIT Press, Cambridge, Mass. 1983
- PEREZ-GOMEZ, Alberto, PELLETIER, Louise, "Architectural Representation beyond Perspectivism", Perspecta, automne 1990
- PETRIC, Valda, Constructivism in Film: the Man with a Movie Camera, Cambridge University Press, 1987
- RICOEUR, Paul, Le conflit des interpretations, essais d'hermeneutique, editions du Seuil, Paris, 1969
- RICOEUR, Paul, "The function of Fiction in shaping reality", Man and the World, pp 123-141, 1979
- ROSSI, Aldo, A Scientific Autobiography, Oppositions Books, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1981
- ROZENBERG, Jerzy, "Ellipses", in VIA Representation #9, Journal of the Graduate School of Fines Arts, University of Pennsylvania, 1988
- ROZENBERG, Jerzy, "Ce n'est pas la Colle", in VIA Representation, Journal of the Graduate School of Fines Arts, University of Pennsylvania
- SADOUL, Georges, Histoire generale du cinema, vol.1, Paris, Denoel, 1973 pp 15-43
- SANDRO, Paul, Diversion on Pleasure: Luis Buñuel and the Crisis of Desire Ohio State University Press, Columbus, 1987
- SCHENEIDER, Mark, Gerard Desargues, the architectural and perspective geometry: a study on the rationalization of figures, These de Ph.D, 1983
- SCOTT, Jonathan, Piranesi, Academy editions, Londres; St-Martin's Press, New York 1975
- SENDER, Egon, Icone, image de l'Invisible, edition Desclee de Brouwer, 1981
- SHATTUCK, Roger, The Banquet Years, the origins of Avant-Garde in France, Vintage Books, a Division of Random House, New York, 1968
- SILVETTI, Jorge, "Perspective and the envious longing for the Renaissance", Daidalos

#11, Berlin Architectural Journal, 1984

SIMON, Gerard. Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité, Paris, Seuil, 1988

SOURIAU, Etienne, L'univers filmique, Flammarion éditeur, Paris 1953

STEINER, Georges, Martin Heidegger, trad. de l'anglais par Denys de Caprona, edition Albin Michel, Paris, 1981

TAFURI, Manfredo, The Sphere and the Labyrinth, Avant-Garde and Architecture from Piranesi to the 1970's, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1987

TALBOT, Daniel, Film an antology, essais compilés et édités par Simon and Schuster, New York, 1959

TARKOVSKIJ, Andrej, Le Sacrifice, Schirmer/Mosel, Munich-Paris, 1987

TARKOVSKI, Andrei, Le temps scelle de l'enfance d'Yvan au Sacrifice, trad. du Russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, editions de l'Etoile/Cahiers de Cinema, 1989

TATON, Rene, L'oeuvre mathematique de G. Desargues, P U F., Paris, 1951

TODES, Samuel, "Shadows in Knowledge Plato's Misunderstanding of Shadows, and Knowledge as Shadows-free" in Dialogues in Phenomenology, Edited by Don Ihde and Richard M. Zamer, Martinus Nijhoff, The Hague, 1975

VEZELEY, Dalibor, "Architecture, myth and modernity", Architecture & Surrealism, AD Profiles 11, 1983

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da, Le due Regole della Prospettiva Pratica, con i comentarii del R.P.M. Egnatio Danti, 1583

WHEATSTONE, Charles, "Contributions to the Physiology of Vision", in Brewster and Wheatstone on Vision, p 65

WILLIAMS, Linda, Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film University of Illinois Press, Chicago, 1981

WILTON-ELY, John, Giovanni Battista Piranesi, The polemical works, Gregg International Publishers Limited, 1972

WITTKOWER, "Brunelleschi and Proportion in perspective", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI, 1953

WOLFRAM, Eddie, History of collage, McMillan: New York, 195

YATES, Frances. A., Giordano Bruno and the hermetic tradition, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1964

ZUCKER, Carole, The Idea of the Image, Associated University Press, 1988